Mus. th
2023

Lindner

ZUR TONKUNST.

ABHANDLUNGEN

VON

ERNST OTTO LINDNER.

BERLIN,

I. GUTTENTAG.

1864.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Die fünf ersten der nachstehenden Abhandlungen würden eines Vorwortes entbehren können. Anders verhält es sich dagegen mit der sechsten: „Zur künstlerischen Weltanschauung“. Diese, durchaus philosophisch, wird wahrscheinlich vielfachen Tadel, starken Widerspruch erfahren. Sie wird zu gedrängt gefunden werden, zu wenig ausgeführt, zu unbequem gegliedert. Der Vorwurf liegt nahe, dass dieselbe gerade da abbreche, wo die besondere Erörterung der Tonkunst zu beginnen hätte. Manche könnten meinen: das sei mehr Ethik als Ästhetik; auf die Form der Kunst sei überdies zu wenig Gewicht gelegt. Endlich wird der ganze Standpunkt verneint werden.

Nun ist aber, meiner Ansicht nach, über die idealistische Anschauungsweise kaum noch ein ernsthafter Streit möglich. Kant hat in dieser Beziehung einen zwar noch sehr schmalen, aber festen Grund gelegt. In ihm wurzelt zugleich die Auffassung des Wesens der Welt als Wille, welche Schopenhauer festgestellt hat. Man wird in Zukunft weder über die Idealität von Zeit und Raum, noch über die sittliche Bedeutung der gesammten Lebenserscheinungen hinwegkommen.

Von hier aus habe ich es versucht, die wesentlichsten Grundlagen der künstlerischen Anschauung zu erörtern. Während bisher die Anforderungen der sogenannten Ästhetik, — die sich mit einem abstracten „Schönen“ und „Erhabenen“ beschäftigt, aus der „Psychologie“ von „Seele“ und „Geist“ zu berichten weiss, auch viel mit „göttlichen Ideen“ sich zu thun macht, — und die Kunst selber

meist an entgegengesetzten Polen liegen, wird, wie ich glaube, auf die letztere durch die von mir entwickelten Ansichten theilweise wenigstens ein schärferes Licht belebenderen Strahles fallen.

Vielleicht würde eine grössere Ausführlichkeit der Darstellung, sowie die eigene Ausführung vielfacher Schlussfolgerungen wünschenswerth gewesen sein. Aber ich habe einen natürlichen Widerwillen dagegen, ganze Seiten aufzuwenden, wo mir ein einziger Satz hinreichend erscheint, und noch weniger kann ich mich dazu entschliessen, auch noch besondere Wegweiser da hinzusetzen, wo Anwendung und Schluss für jeden gesunden Verstand leicht von selber zu ziehen sind. Endlich ging mein Zweck lediglich dahin: dem Leser die Grundzüge einer bestimmten allgemeinen Welt- und Kunstanschauung vorzulegen. Und hierzu dürfte wenigstens ein reichhaltiger Stoff gegeben sein. Überdies bilden die vorhergehenden Abhandlungen, wenn sie nach dem Verständniss der letzten nochmals gelesen werden, in mehrfacher Beziehung einen praktischen Commentar dazu.

Für Kenner der Schopenhauer'schen Philosophie erlaube ich mir noch die Bemerkung, das sich in der letzten Abhandlung meine früher ausgesprochenen Einwürfe gegen die „Ideenlehre" durch die positive Aufstellung eigener Ansichten zu erhärten suche.

Berlin. 10 October 1863.

Inhalt.

		Seite
I.	Die Entstehung der Oper	1
II.	Ritter Vittorio Loreto	43
III.	Gay's Bettleroper	53
IV.	Biedermann und Bach	64
V.	Johann Sebastian Bach's Werke	95
VI.	Ueber künstlerische Weltanschauung	184
	Anhang.	
	Nachträge zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper	363
	Zwei Recitative aus R. Keiser's siegendem David	

I.

Die Entstehung der Oper.

Es ist allgemein bekannt, zu welchen vielfachen Klagen die Tonkunst während der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts Veranlassung gab. Ihre Erzeugnisse bestanden im Wesentlichen in mehrstimmigen Gesängen, denen sich gelegentlich begleitende Instrumente ohne jegliche Selbständigkeit anschlossen. Aber diesen Gesängen, mochten sie weltlicher oder kirchlicher Art sein, fehlte sowohl das deutlich hervortretende melodische Element, wie die dem Zuhörer verständliche Behandlung des Textes. Nach bestimmten Regeln waren die einzelnen Stimmen aneinander gefügt, und die Augen konnten das contrapunktische Geschick des Componisten bewundern, aber die Ohren waren gewöhnlich wenig erbaut davon. Weder der Verstand, der die Worte deutlich zu vernehmen begehrte, noch das Gemüth, welches von den Tönen in eine bestimmte Stimmung versetzt sein wollte, wurden befriedigt. Diese Unzufriedenheit bewirkte zunächst in Italien jene Reformation des Kirchengesanges, als deren Haupt Palestrina noch gegenwärtig gefeiert wird. Aber wenn seine Klänge vorzugsweise geeignet waren, eine Erhabenheit und Transcendenz auszudrücken, welche das Gemüth sich selber entrückten und in eine hingebende Stimmung an die Mysterien der über den Einzelnen waltenden katholischen Kirche auflösten, — so war diese Reformation doch, auch wenn sie eine allgemein durchgreifende gewesen wäre, nicht dazu geeignet, den

Ansprüchen, welche man an die Tonkunst überhaupt machte, Genüge zu thun. Grade das vielmehr, was man von der Tonkunst verlangte: eine Gestaltung, welche den Einzelnen als solchen zu interessiren, lebendig anzuregen vermöchte, fehlte den Gesängen Palestrina's, die in dem mächtigen Strom ihrer reinen Klänge fast jede melodische und rhythmische Bestimmtheit untergehen liessen. Wie hätte ein solcher Stil sich dazu eignen können, individuelle Empfindungen, musikalisch Charakteristisches auszudrücken, zumal wenn weltliche Gedichte durch Töne eine höhere Belebung erhalten sollten!

So sehen wir denn auch gleichzeitig, zumal bei der Composition weltlicher Gedichte, deren formelle Vollendung und in Bezug auf Bild und Gedanken oft sehr fein zugespitzter Inhalt vorzugsweise dazu Veranlassung geben mussten, einzelne Componisten, wie Ciprian di Rore, Luca Marenzio, den Principe di Venosa, bestrebt, je nach dem Wortinhalte bestimmte, musikalische Motive aufzufinden, und diesen durch häufigere Anwendung der Halbtöne und anderer bis dahin wenig gebrauchter harmonischer Mittel ein schärferes Gepräge zu verleihen. So anerkennenswerth dies Bestreben jedoch sein mochte, eine rechte Abhülfe jener Beschwerden vermochte es nicht zu gewähren; denn das Verständniss des Gedichtes wurde durch die beibehaltene contrapunktische Vielstimmigkeit der Compositionen verhindert, und da die Tondichter im Bestreben nach Ausdruck ihre Bemühungen vielmehr auf die Einzelnheiten als auf das Ganze der Dichtung richteten, überdies auch im Wesentlichen die für den charakteristischen Ausdruck wenig geeigneten Regeln der damals üblichen musikalischen Setzart festhielten, so erwuchsen immer von Neuem jene Klagen, die im Contrapunkt, in der Vielstimmigkeit vorzugsweise den Feind und Verderber der Poesie erblickten.

Eine besondere Unterstützung erhielten diese Anschuldigungen, die ihre Berechtigung in der That aus der Natur der Sache herleiteten, durch Vorstellungen, welche sich seit dem Wiedererwachen der altclassischen Literatur in den gebildetsten Kreisen der Gesellschaft über die Musik der Alten und deren wunderbare Wirkungen auf die Gemüther der Menschen gebildet hatten. Zwar fehlte jede unmittelbare Anschauung dieser wunderbaren Musik;

aber desto mehr liessen die Erzählungen von Orpheus, Amphion u. s. w. der geschäftigen Phantasie den freiesten Spielraum; die gewaltigen Tragödien der Alten, deren Wirkung durch die damit verbundene Musik man ungemein gesteigert glaubte, lagen dem Texte nach vor, und überdies fanden sich bei griechischen Schriftstellern eine Reihe von Stellen, welche die Herrlichkeit der altgriechischen Tonkunst im Gegensatz zu den modernen Leistungen ausser Zweifel zu stellen schienen. So wurde denn eine Umgestaltung der Tonkunst im Sinne der alten Griechen die Losung des Tages.

Den Mittelpunkt dieser Bestrebungen finden wir in Florenz, jener Stadt, deren culturgeschichtliche Bedeutung durch die Mediceer auf eine ausserordentliche Höhe erhoben worden war. Hier sehen wir, ungefähr von 1580 an, im Hause des Grafen Bardi da Vernio eine Gesellschaft hochgebildeter Kunstfreunde und ausübender Tonkünstler sich regelmässig versammeln, deren Unterhaltungen vorzugsweise darauf gerichtet waren, der Tonkunst durch Wiederauffindung der verloren gegangenen Musik der Alten neuen Glanz und frisches Leben zu gewinnen. „Im Laufe dieser Erörterungen", heisst es in einem Berichte Doni's darüber, „war man allgemein darüber einig, dass die neuere Musik an Anmuth und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft sei, und dass, um diesen Mängeln abzuhelfen, irgend eine Art von Cantilene oder Gesangsweise versucht werden müsse, bei welcher die Textworte nicht unverständlich gemacht noch der Vers zerstört würde." Man suchte demnach einen musikalischen Ausdruck, der sich dem Ausdruck der Worte anschliessen und denselben durch den anmuthigen Klang bestimmter Tonverhältnisse erhöhen sollte. Hierzu aber erachtete man vor Allem für nothwendig, die Vielstimmigkeit zu beseitigen. So wagte denn Vincenzo Galilei, der Vater des grossen Astronomen, Gesänge für eine Singstimme zu setzen, und trug unter dem grossen Beifall der Mehrzahl seiner Zuhörer sowohl die Scene des Grafen Ugolino aus Dante, als auch Bruchstücke aus den Klageliedern des Jeremias unter Begleitung einer Viola vor. Nächst ihm trat Giulio Caccini, ein geübter Sänger, der bereits seit 1564 in Diensten des florentinischen Hofes stand, mit ähnlichen Versuchen hervor. Diese ersten Anfänge eines melodischen Styls, des eigentlichen Sologesanges, sind zwar nicht mehr vorhanden, die

1*

Wahl des Stoffes jedoch, sowie die eben angedeutete Tendenz des bardischen Kreises zeigen deutlich genug, dass man an eine Anwendung dieser Compositionsart auf die theatralische Darstellung noch nicht dachte. Vielmehr war ausser der Beachtung des Sinngemässen die Aufmerksamkeit vorzüglich auf eine rührende Anmuth des Gesanges gerichtet, wobei dem Sänger Gelegenheit gegeben werden sollte, seine Kunst in den verschiedenartigsten Verzierungen des Gesanges zu zeigen. Es war das erste Aufleben des künstlerischen Sologesanges. Einen schlagenden Beweis hierfür gibt ein Brief des Hauptes dieser Bestrebungen, des Grafen Bardi selbst, an Caccini. (Doni, Tom. II. p. 233—42.) In diesem langen Sendschreiben spricht sich Bardi über die Musik der Alten und den guten Gesang dahin aus, dass vor Allem die Worte völlig verständlich sein müssten; wie die Seele edler sei als der Körper, so seien auch die Worte edler als der Contrapunkt. „Würde es nicht lächerlich erscheinen, wenn Ihr auf öffentlichem Platze den Diener in Begleitung seines Herrn und diesem Befehl geben sähet, oder ein Kind, welches seinen Vater oder Lehrer ermahnen wollte?" Das habe auch der göttliche Cipriano gegen das Ende seines Lebens eingesehen; mit aller Macht habe er sich bestrebt, den Vers und die Worte der Madrigale gut verstehen zu lassen, wie dies aus den kurz vor seinem Tode herausgegebenen: „*Un altra volta la Germania stride*" — „*O sonno, o della quiete umidombrosa schietto arbuscello*" u. s. w. erhelle. Derselbe habe ihm einst in Venedig gesagt: das sei die wahre Art zu componiren, und wäre er länger am Leben geblieben, so hätte er die Musik so vervollkommnet, dass Andere es mit Leichtigkeit zu der wahren und vollendeten, von den Alten so gepriesenen, gebracht haben würden. Dem Sinn des Gedichts müsse Charakter und Tonart entsprechen. Der Sänger habe vor Allem deutlich und sprachgemäss zu singen; beim Zusammensingen solle einer sich dem andern anpassen u. s. w., damit sie „einen Körper" bildeten. Mehr Freiheit habe der Solosänger, die Hauptsache aber komme darauf hinaus: dass der Sänger sich bemühe, seinen Gesang mit der grössten Anmuth und Süssigkeit auszuführen. Petrarca sage:

Dolce cantar, oneste Donne, e belle.

Dante im zweiten Gesange des Fegfeuers, wo er den Musiker Casella findet:

Cominciò egli allor si dolcemente,
Che la dolcezza ancor dentro mi suona;

und im Paradiese:

Al Padre, al Figlio, allo Spirito Santo
Comincia Gloria tutto il Paradiso;
Onde m'inebriava il dolce canto.

„Woraus folgt, dass die Musik etwas anderes nicht ist, als Süssigkeit; dass, wer gut singen will, die süsseste Musik und die süssesten, wohlgeordneten Weisen auf das Süsseste singen muss.“

Es scheint jedoch nicht, dass Bardi diese superlativen Süssigkeiten innerhalb seines damaligen Kreises hätte aufgehen sehen; es werden wenigstens keine weiteren Früchte der Bemühungen desselben erwähnt, und im Anfang der neunziger Jahre erhielt der Graf einen Ruf nach Rom zu Clemens III., in Folge dessen er Florenz gänzlich verliess. Die von ihm angeregten Bestrebungen ruhten jedoch nicht. Vielmehr bildete nun das Haus des feingebildeten, musikkundigen Jacopo Corsi einen neuen Mittelpunkt, und hier zuerst richtete sich die Aufmerksamkeit auf die musikalische Behandlung dramatischer Dichtung. Ausser Corsi selbst treten uns hierbei der Dichter Ottavio Rinuccini und der Sänger Jacopo Peri als die eigentlichen Förderer der Sache entgegen. Ersterer führte ein bereits früher zu festlicher Gelegenheit verfasstes Gedicht, welches den Kampf Apoll's mit dem Drachen und seine Liebe zur Daphne behandelte, weiter aus, und Peri versuchte dasselbe, ohne Rücksicht auf jede bis dahin gehörte Art des Gesanges in Musik zu setzen. Zum Ausgangspunkte diente ihm hierbei die Vorstellung von der Weise, in welcher die Alten ihre Tragödien abgesungen haben sollten. Man stellte sich vor, dass die Griechen in ihren Theatern sich einer Betonung bedient hätten, die, über die gewöhnliche Rede hinausgehend, doch keine eigentliche gesungene Melodie gewesen wäre; es müsse eine zwischen dem raschen, ungehemmten Gang des Sprechens und der langsamen, gehaltenen Bewegung des Gesanges in der Mitte stehende Vortragsweise gewesen sein. Dieser musikalischen Betonung gemäss ordnete Peri die begleitende Bassstimme so an, dass dieselbe nur bei den leb-

hafteren Accenten mit der Singstimme harmonische Zusammenklänge bildete, bei den nichtbetonten Stellen der Rede aber ruhig liegen blieb. Es ist einleuchtend, dass diese Compositionsart nicht, wie der Kreis Bardi's, den verständlichen und anmuthigen Sologesang, sondern die dramatische Recitation in's Auge fasste; — man gab derselben den Namen *stilo rappresentativo,* und offenbar findet sich in ihr der Anfang des eigentlichen Recitativs.

Im Jahre 1594 war die Dafne, dies war der Titel von Rinuccini's Gedicht, vollendet; ihre Aufführung in Corsi's Hause erfolgte unter den lebhaftesten Beifallsbezeugungen der Zuhörerschaft, und Alle waren der Ansicht, dass nun in der That jener bewundernswerthe Styl der Alten, soweit die moderne Musik und Sprache es zuliessen, wieder aufgefunden worden sei. Für uns ist es, da die Musik Peri's verloren gegangen, allerdings nicht mehr möglich, gerade diesen ersten Versuch uns lebendig zu veranschaulichen, jedoch ist dieser Verlust leicht zu verschmerzen, da das zweite musikalische Drama, das Werk, womit Rinuccini und Peri in die volle Oeffentlichkeit traten, im Drucke auf uns gekommen ist.*) Es ist

*) Als Textprobe der Dafne mag der Anfang derselben hier stehen.

1. Hirt. In jenen dunklen Schatten hier
Des Walds birgt sich das grimme Thier.
Ihr Hirten weicht, und nicht bewegt
Das Laub, dass kein Geräusch sich regt.

2. Hirt. So müssen wir die süssen Felder meiden,
Wir können ohne Furcht und Schreck
Die Herden nicht mehr weiden.

Nymphe. Und wenn wir je durch diese Auen
Nach Laub und Blumen gehen,
Unglückliche Jungfrauen,
Es kann nicht ohne Schreck geschehn.

Tirsis. Ewiger Jupiter, mit Donner und mit Flammen,
Erschütterst Du den Himmel und das Land,
Nimm Blitze, nimm Geschoss zur Hand,
Und rett' uns All' zusammen.

Hirt. Sieh vom Himmel, sieh,
Wüste Felder, öde Räume,
Trockne Flüss' und dürre Bäume,
Sieh vom Himmel, sieh,

dies die im Jahre 1600 zur Feier der festlichen Vermählung Heinrichs IV. mit Maria von Medici, in Florenz öffentlich aufgeführte Euridice.

Unter bittrer Thränen Lauf
Heben Hirten, heben Nymphen
Ihre Hände zu Dir auf.

Hirt. Kann in jenen goldnen Höhen,
Je ein Herz Erbarmen finden,
:|: Höre unser bittend Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden. :|: (Chor.)

Chor. Als einst wüthend wilde Schaar
Ossa auf Olympos thürmte,
Schmetterte Dein Blitz darnieder
Jene Rotte, welche stürmte.
:|: Höre unser bittend Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden. :|:

Chor. Deine allgewalt'ge Hand
Ist es würdig hinzurichten
Gen den Drachen, der das Land
Droht zerstörend zu vernichten.
:|: Höre unser bittend Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden. :|:

Hirt. Dass das grause Gift vergehe,
Von uns weiche die Gefahr,
Grün die Wiese neu erstehe,
Hell der Himmel, wie er war.

Chor. .|: Höre unser bittend Flehen,
Himmels Herr, hilf überwinden. :|:

1. Hirt. Wo fänden heut wir eine ruh'ge Stunde,
Das grause Ungethüm droht unserm Leben.

2. Hirt. Das blut'ge Thier liegt dort in dunklem Grunde,
Wir müssen stets in Angst und Sorge schweben.
Echo. Eben.

1. Hirt. Wär' ich in Sicherheit,
Wär' es wo anders hin? Echo. Hin.

2. Hirt. Kehrt es noch wieder
Unter diese Leute? Echo. Heute.

1. Hirt. Weh' mir! Wer schützt dann mich?
Echo. Ich.

Diese feierliche Veranlassung, wobei die vornehmste und gebildetste Gesellschaft Italiens sich in Florenz versammelte, musste für den Dichter wie für den Componisten doppelte Veranlassung werden, in vereinter Anstrengung das Höchste zu leisten, dessen sie fähig waren. Dazu kam, dass Rinuccini, ein noch jugendlicher, äusserlich wohlgebildeter, geistvoller Mann, nicht nur im Allgemeinen wegen seiner lebhaften Verehrung des weiblichen Geschlechts für die Schilderung der Liebe des Orpheus wohlgeeignet erschien, sondern auch insbesondere für die königliche Braut leidenschaftlich entzündet war. Und in der That ist die Euridice nicht nur seine beste Leistung, sondern auch, an sich betrachtet, als musikalisch-dramatisches Gedicht durch Schönheit der Sprache und geschickte Anordnung der würdige Anfang einer Kunstgattung, die nur zu bald auf lange Zeit jeden dichterischen Werth verlor.

2. Hirt.	Wer bist Du, der verheisset solche Wonne?	Echo.	Sonne.
1. Hirt.	Die Sonn'? Apollo, hör' ich Dich?	Echo.	Mich.
2. Hirt.	Du hast den Köcher und den Pfeil.	Echo.	Heil.

Chor. So sende, sende Du den Pfeil,
Tödte den Drachen,
Bring' uns Heil!

(Der Drache kommt von der einen Seite, Apollo von der anderen.)

Chor. Weh' mir, was seh' ich, — Apollo nah Dich schnelle,
Die grause Schlange naht,
Mit Himmelskraft besieg'
Das Ungethüm der Hölle.

O Segenbringender Pfeil!
Seht da das Blut,
Dem edlen Schützen Heil!

Weh, grauses Thier!
Noch sinkt ihm nicht der Muth;
Waffne mit neuem Pfeil
Den mächt'gen Bogen,
Durchbohr' den Rücken, schuppendicht umzogen,
Triff ihn (es) in's Herz, worin sein Leben ruht.

Der Drache wird von Apollo getödtet.

Es dürfte daher von Interesse sein, den Inhalt des Stückes näher kennen zu lernen.

Vorher wird es jedoch erwünscht sein, des Dichters persönliche Bekanntschaft noch etwas genauer gemacht zu haben.

Ottavio Rinuccini wird von Erythraeus, seinem Zeitgenossen (eigentlich Gio. Vit. d. Rossi, geb. 1577 zu Rom, gestorben 1647 ebendaselbst), in folgender Weise geschildert *(Pinacotheca, P. I.)*: „Die alte, viele Jahrhunderte lang abhanden gekommene Art, Comödien und Tragödien auf der Scene zu Flöten- und Saiten zu singen, hat zum grossen Theil Ottavio Rinuccini, ein edler florentinischer Dichter, wieder in's Leben gerufen, obgleich Emilio Cavalieri, ein römischer Patricier und kunstfertiger Musiker, sich dieses Lob zuzueignen scheint, der vor wenig Jahren einige Dramen in Musik gesetzt und von musikalischen Schauspielern hatte aufführen lassen. Aber sowohl in Betreff des Inhalts der Stücke, als in Bezug auf den scenischen Apparat und die Vorzüglichkeit der Darsteller, steht der Glanz des Ottavio dem Lobe des Emilio so im Lichte, dass jener allein diese längst abgekommene Art wiederbelebt zu haben scheint. Denn nachdem er den Jacob Peri und andere ausgezeichnete Tonkünstler seinem Sinne gemäss erlangt, hat er vier ganz ausgezeichnete, an Wort und Sentenz bei weitem hervorragende Stücke unter dem grossen Beifall von ganz Italien gegeben: die Daphne, Euridice, Arethusa und Ariadne. An der Klage der letzteren, nachdem sie von Jason verlassen, wollte, wegen der besonderen Trefflichkeit derselben, in ganz Italien jeder bedeutendere Tonkünstler seine Setzkunst versuchen. — Rinuccini entwickelte seinen Gegenstand reich und geschickt in wohltönenden und durchsichtigen Versen. Er war von einnehmender Gestalt, etwas über Mittelgrösse, aber proportionirt, offnen Gesichts, mit einem kleinen Munde, in dem viel Würde lag; auf solche Gaben des Körpers und Geistes, sowie auf die Eleganz seiner Verse vertrauend, ging er den durch Geburt und Schönheit hervorstrahlenden Weibern nach, und suchte sich ihren Willen geneigt zu machen. Auf die Maria von Medici, Königin von Frankreich, hatte er, eben so ehrgeizig als eitel, seine verliebte Neigung gerichtet, und folgte ihr auch, ehrenhalber, als sie nach Frankreich ging. Später nach Italien zurückgekehrt, ging er endlich, nachdem er die

verliebten Possen, wozu er absonderlich geneigt war, aufgegeben, wieder in sich; was ihn der Verstand früher nicht hatte durchsehen lassen, warf er aus Verdruss von sich, verachtete er aus Erfahrung und richtete seinen Geist gänzlich auf die Liebe und Aneignung der Frömmigkeit, worin er auch zu Florenz verstorben ist."

Rinuccini starb im Jahre 1621. Während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Frankreich war er Kammerherr des Königs geworden; auch beabsichtigte er, Louis XIII. die Ausgabe seiner Gedichte zu widmen. Er starb jedoch vor der Herausgabe derselben und erst sein Sohn erfüllte diese Absicht. Dieselben erschienen 1622 in Florenz (*Poesie del Sr. Ottavio Rinuccini. Alla Maestà Cristianissima di Luigi XIII., Re di Francia e di Navarra. In Firenze appresso J. Giunti. Con licenza de' Superiori. 4.)*, und enthalten ausser einzelnen Gedichten auch das Drama Euridice. — Unter den Gedichten sind viele an Maria von Medici und Heinrich IV. gerichtet; den Schluss bilden die Verse religiösen Inhalts. Er redet in diesen letzteren die Jungfrau Maria nicht weniger leidenschaftlich an als früher die weltlichen Geliebten*), wie es denn überhaupt sehr bezeichnend ist, dass der erste Operndichter so weltlicher, verliebter Complexion gewesen ist.

Von den obengenannten dramatischen Stücken des Rinuccini sind die Daphne, sein ältestes (auch in Deutschland durch Martin Opitz 1627 bekannt geworden), die Euridice und die Ariadne, erhalten. Die Arethusa wird sonst, so viel bekannt, nicht erwähnt, ja Erythraeus selbst gedenkt derselben an einer andern Stelle, wo er bei Erwähnung des Dichters jene drei Stücke nennt (*Pinac. P. III. XXXV.*), nicht.

Wenden wir uns nun zur Euridice zurück.

Als Prolog erscheint die Tragödie und bemerkt in sieben vierzeiligen Versen, sie komme nicht, um die Gemüther zu er-

*) *Piango misero, piango,*
Piango la mia vita,
Dolce conforto mio, deh dove hor sei?
Dove sei tu Maria?
Deh vieni al roco suon de' sospir miei,
Oimè ch' io son di pietro io son di gielo,
Nè saprei senza te voltarmi al cielo.

schüttern und in traurigen Scenen ein unseliges Schauspiel darzubieten, sondern:

Mein Sang wird heut auf heitern Saiten
Den edlen Herzen süsse Lust bereiten.

Hierauf naht ein Chor von Schäfern und Schäferinnen, welchen einer der Hirten zu Lust und Gesang auffordert, da heute sich die höchste Schönheit mit edelster Männlichkeit verbinde; einzelne stimmen bei, eine der Nymphen bekräftigt: „Ein gleiches Liebespaar sah nicht die Sonne.“ Euridice tritt auf, erfreut über die süssen Sänge und Liebesreden, erhält sie von einem der Hirten die Versicherung, dass selbst die Vögel im Walde, die stummen Fische in den Wellen heute von den süssesten Liebesregungen erfüllt seien. Sie fordert die Gefährten (den Chor) auf, in dem angenehmen Schatten eines blumigen Gebüsches sich frohen Tänzen hinzugeben und entfernt sich mit ihnen. Gleich darauf kommt Orpheus; hoch erfreut über die nahe Erfüllung seiner sehnlichsten Wünsche, tauscht er mit zweien seiner Freunde anmuthige Wechselreden aus, als eine der Nymphen klagend herbeieilt. Euridice ist todt, von einer Schlange gebissen, ist sie, den Namen des Orpheus auf den Lippen, verschieden. Klagend ruft Orpheus aus: „Wer hat Dich mir geraubt? Bald wirst Du sehen, dass sterbend Du nicht vergeblich den Gemahl gerufen, ich bin nicht fern, ich komm', o theures Leben, theure Todte!“ Mit diesen Worten entfernt er sich. Nun kehrt der Chor zurück und klagt über Euridice's Tod, die Vergänglichkeit der Lust und des Lebens.

Nymphe: Du schöner Tag, der früh am Morgen so schön begann, ach! wie hat vor dem Abend Dich Schmerzenswolke tief umschattet.

O Freude, Sang und Scherz,
Ihr wurdet Klag' und Schmerz!
Grausam hat der Tod gebrochen
Solche reizende Natur,
Seufzt, ihr Himmelslüfte,
Weinet, Wald und Flur.

Chor: Seufzt etc.

Nymphe: Jene blüthenreichen Züge, die Amor zum Sitz erkoren,
Haben leblos ihre Rosen und die Lilien verloren.

Chor: Seufzt etc.

Nymphe: Dunkler Augensterne Flammen, welche mehr als Sterne funkeln,
Goldnes Haar und Purpurwangen, wie kann euch der Tod verdunkeln.

Diese und ähnliche Klagen unterbricht der herbeieilende Freund des Orpheus, Arcetro, mit der Kunde, Orpheus lebe noch. Er berichtet, wie er dem Orpheus gefolgt sei und dessen Klagen vernommen habe. Als er nun bei Seite gestanden, um den herben Schmerz erst etwas vorübergehen zu lassen, habe plötzlich ein helles Licht vom Himmel seine Augen getroffen, und in einem herrlichen Wagen von leuchtendem Saphir sei eine himmlische Frau erschienen, von zwei weissen Tauben gezogen. Dem Schwane gleich herabschwebend, wie er in langsamen Schwingungen von der Höhe zu den Wellen niedersteigt, hätten sie bei dem trostlos am Boden Liegenden stillgehalten. Die hohe Frau sei aus dem Wagen gestiegen und habe dem Orpheus, ihn erhebend, die Hand gereicht; — er selbst aber sei hinweggeeilt, um den Gefährten so freudige Nachricht zu bringen. Der erfreute Chor eilt zu den Altären. — Die Scene verwandelt sich. Venus erscheint mit Orpheus an den Ufern der Unterwelt und ermuthigt ihn, der Wohnung des Königs derselben zu nahen, um durch seine süssen Klagen, die den Himmel bewegt, auch die Unteren zu erweichen. Hierauf entfernt sie sich, während Orpheus um Euridice jammernd in die Unterwelt tritt. Pluto wird zwar gerührt, allein er meint, in seinem Reiche herrsche ein demantnes, unverbrüchliches Gesetz. Orpheus entgegnet, wer Anderen Gesetze gebe, sei selbst von jeglichem Gesetze frei:

Doch Du fühlst von meinen Schmerzen
Kein Mitleid in Deinem Herzen; —
Weh, Du gedenkest nicht,
Wie Liebe qualvoll uns umflicht.
Und doch hast auf dem Berg der ew'gen Triebe
Auch Du geweint, ein Sclave der süssen Liebe;
Kann nun mein Fleh'n Dich nicht bewegen,
So wende Deinen Blick zu jener Schönen,
Die Deinem Herz erweckt so süss Erregen;
Sieh, wie sie seufzt bei meinen Klagetönen,
Das Auge, das geröthet Thränen spendet,

Auf mich gewendet;
Sieh, welchen Antheil, Herr, an meinen Thränen,
Die Schatten dort, die dunklen Götter nehmen.

Persephone, Radamanthus, selbst Charon vereinigen nun ihre Bitten zu Gunsten des unglücklichen Liebenden — Pluto gibt nach und der Chor preist den Orpheus als Sieger. — Die Scene verändert sich in die frühere. Arcetro ist bekümmert um das Schicksal seines Freundes, als die freudige Kunde kommt, Orpheus sei wieder da und befinde sich in einem grenzenlosen Meere von Freude und Wonne; Euridice gehe an seiner Seite schöner und lebensvoller als je. Beide nahen selbst, und nach einigen heitern, aufklärenden Worten schliesst das Ganze mit einem Chor zum Preise der Liebe, des Orpheus und seiner Zither.

Schon dieser flüchtige Abriss wird genügen, um zu zeigen, dass Rinuccini den antiken Stoff mit selbständiger Freiheit behandelte, und wenn er auch, was ja im italienischen Drama längst Sitte war, den Chor in dasselbe in antikisirender Weise aufnahm, so war doch der Inhalt des Ganzen ein durchaus moderner. Nicht, wie öfter missverständlich behauptet worden ist, wollte man die alte Tragödie als solche wiederbeleben, — sondern ihre Wirkungen, insofern dieselben in lebhafterer Gemüthsbewegung bestanden, und vorzugsweise durch die eigenthümliche musikalische Behandlung hervorgerufen wurden. So betrachtete auch der Dichter selbst seinen Versuch, ausserdem aber bemerkt er über seine Behandlung des Stoffes: „Es könnte Jemandem scheinen, dass ich durch die Aenderung der Fabel des Orpheus mir eine zu grosse Freiheit genommen, jedoch erschien mir dies einer so freudigen Zeit angemessen; das Beispiel der griechischen Dichter in anderen Fabeln dient mir zur Rechtfertigung, ebenso unser Dante, der trotz dessen, dass Homer und die andern Dichter das Gegentheil sagen, den Ulysses bei seiner Schifffahrt ertrinken lässt. Ebenso bin ich der Autorität des Sophokles gefolgt, indem ich die Scene sich verwandeln lasse, da sich anders die Bitten und Klagen des Orpheus nicht darstellen liessen.“

Jene Aenderung der Fabel betraf die Uebergehung der bekannten Bedingung, unter welcher Pluto, der alten Sage nach, die Rückkehr der Euridice zur Oberwelt gestattete, so wie den damit

verknüpften tragischen Tod des thrakischen Sängers. Nicht aber die festliche Gelegenheit allein dürfte als Grund dieser Veränderung anzusehen sein. Indem das musikalische Drama durch den glücklich gewählten Stoff sofort in den eigentlichen Mittelpunkt des individuellen, der Musik ganz besonders zugänglichen Lebens, — der Liebe versetzt wurde, lag darin unbewusst ein Gegensatz gegen die, das irdische Leben mehr oder weniger verneinende Kirchenmusik. Die Freude am Leben, die trotz aller Leiden in der Liebe ihren vollsten Ausdruck findet, gab daher dieser neuen Kunstrichtung von vornherein eine im Wesentlichen heitere Gestalt, welche auch bei der viel späteren Ausbildung der *Opera seria* maassgebend blieb.*)

Auch Peri löste den ihm zugefallenen Theil der Aufgabe mit grossem Geschick. Die Chöre setzte er in der einfachsten Weise, alle Einzelnreden dagegen als Recitativ. Zumal in der für Tenor geschriebenen Partie des Orpheus, welche er selbst bei der Aufführung vortrefflich ausführte, wie in der, einer Sopranstimme zugetheilten Erzählung von dem Tode der Euridice gelang ihm stellenweise ein wirklich ergreifender Ausdruck.

Er selbst hat sich ausführlich über sein Werk geäussert. Seine Composition erschien 1600 in Florenz bei G. Marescotti unter dem Titel: *Le Musiche di Jacopo Peri, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice del Signor Ottovio Rinuccini, rappresentate nello sposalizio della Cristianissima Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra.* — Dasselbe enthält zunächst eine kurze Widmung an die Königin, datirt v. 6. Februar 1600, in welcher Peri seiner für die Vermählung gemachten „neuen" Musik sehr bescheiden gedenkt**),

*) Bezeichnend in dieser Beziehung ist ein Schreiben des Dichters, Componisten und berühmten Theorbenspielers Benedetto Ferrari, der in vorgerücktem Alter (er war um 1597 geboren) beim Herzog Franz VI. von Modena um Wiederanstellung einkam, und dabei erwähnt, seine Feinde hätten dem Herzog gesagt: *„ch' era un compositore da Settimana Santa, e malenconico nel teatro."* Zugleich bemerkt er: *„Chi sa vestire l'armonie di stile affettuoso e patetico, le saprà anche vestir di giocondo e brillante. Non si farà una compositione elaborata malenconica in un mese, e se ne faranno cento d'allegre."* *cf. Tiraboschi, Biblioteca modenese. T. II. p.* 265—271. *T. VI. p.* 110.

**) *Poichè le nuove Musiche fatte da me nello sposalizio della Vostra*

den Rinuccini dagegen, der in dem „neuen" Gedicht Würde und Anmuth wunderbar vereinigt habe und den gerühmten Alten gleichgekommen sei, lobpreist. Die hierauf folgende Vorrede an die Leser lautet:

„Bevor ich Euch (wohlwollende Leser) diese meine neue Musik übergebe, habe ich es für schicklich erachtet, Euch davon Kenntniss zu geben, was mich dazu gebracht hat, diese neue Gesangsart aufzufinden, da von aller menschlichen Thätigkeit ein vernünftiger Grund, Ursprung und Quelle sein soll; und wer einen solchen nicht anzugeben vermag, lässt leicht glauben, dass er auf's Ohngefähr hin zu Werke gegangen. Obgleich Signor Emilio del Cavaliere eher als irgend ein anderer, soviel ich weiss, mit bewundernswerther Erfindung unsere Tonkunst uns auf der Scene hat hören lassen, gefiel es nichtsdestoweniger den Herren Jacob Corsi und Ottavio Rinuccini (um das Jahr 1594), dass ich, dieselbe in anderer Weise anwendend, die von Sign. Ottavio verfasste Fabel der Daphne in Musik setze, um eine einfache Probe davon zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermöge. Nachdem ich daher gesehen, dass es sich um dramatische Poesie handle und dass also durch den Gesang die Rede nachgeahmt werden solle (und ohne Zweifel hat man nie singend geredet), war ich der Ansicht, dass die alten Griechen und Römer (welche nach der Meinung Vieler auf der Scene die Tragödien durchaus sangen), sich einer Betonung bedient haben, welche hinausgehend über die des gewöhnlichen Sprechens um so viel unter das melodische Singen hinabging, dass sie ein Mittleres darstellte; und dies ist der Grund, weshalb wir in diesen Dichtungen den Jambus angewandt sehen, der nicht gleich dem Hexameter sich erhebt, aber doch über die Grenzen gewöhnlicher Reden hinausgeht. Daher liess ich jede andere bisher gehörte Gesangsart bei Seite, gab mich gänzlich der Aufsuchung der Nachahmung hin, welche solchen Dichtungen gebührte, und zog in Betracht, dass diejenige Betonung, welche die Alten dem Gesange

Maestà (Cristianissima Regina) riceverano tanto favore dalla sua presenza, che può non pure adempiere ogni loro difetto, ma soprayvanzare infinamente, quanto di bello e di buono potevano ricevere altronde: Vengo sicuro a dedicarle al Suo gloriosissimo nome.

eigneten, und die sie diästematisch nannten (gleichsam gezogen und gehalten), zum Theil beschleunigt werden und einen gemässigten Lauf nehmen könne zwischen den gehaltenen und langsamen Bewegungen des Gesanges und den behenden und schnellen des Redens, und dass sie sich meinem Vorhaben anpassen könne (wie auch die Alten sie anpassten, wenn sie Poesien und heroische Verse lasen), indem sie sich der Betonung der Rede näherte, die jene die fortgehende nannten: was auch unsere Modernen (wenn auch vielleicht zu anderm Zwecke) in ihren Musikstücken gethan haben. Auch bemerkte ich, dass in unsrer Redeweise einige Worte so betont werden, dass sich darauf Harmonie gründen lässt, und dass man im Laufe der Rede durch viele andere hindurchgeht, die nicht betont werden, bis man zu einem andern kommt, welches der Bewegung einer neuen Consonanz fähig ist. Ich gab nun Acht auf diese Weisen und Accente, deren man sich im Schmerz, in der Freude und ähnlichen Dingen bedient, liess den Bass sich ihnen gemäss bewegen, bald mehr, bald weniger, je nach den Affecten, und hielt ihn fest durch die guten und falschen Proportionen, bis die Stimme des Redenden, durch verschiedene Noten hindurchgehend, dahin kam, was im Reden gewöhnlich betont, einem neuen Zusammenklang die Bahn öffnet. Und dies nicht allein, damit der Lauf der Rede das Ohr nicht verletze (gleichsam stolpernd im Begegnen der angeschlagenen Saiten, der zu gehäuften Zusammenklänge) oder gewissermaassen zur Bewegung des Basses zu tanzen scheine, zumal bei traurigen und ernsten Dingen, während fröhlichere naturgemäss lebhaftere Bewegung erfordern, — sondern auch damit der Gebrauch der falschen [durchgehenden] Tonverhältnisse, jenen eingebildeten Vorzug vermindere oder verderbe, der sich an die Nothwendigkeit knüpft, jede Note zu betonen, was zu thun die antiken Tonstücke vielleicht weniger nöthig hatten. Und daher (wenn ich auch nicht versichern möchte, dass so der bei den griechischen und römischen Stücken angewandte Gesang gewesen sei), habe ich geglaubt, dass dies der Gesang sei, den allein uns unsre Musik geben kann, indem sie sich nach unsrer Sprache richtet. Nachdem ich daher jenen Herren meine Ansicht zu Gehör gebracht, setzte ich ihnen diese neue Singart auseinander, und sie gefiel ungemein, nicht nur dem Sign. Jacob, der schon sehr schöne

Gesänge für jenes Stück gesetzt hatte, sondern auch dem Signor Pietro Arozzi, dem Sign. Francesco Cinni und vielen anderen einsichtsvollen Edelleuten (denn unter dem Adel blüht gegenwärtig die Tonkunst), wie auch jener berühmten Sängerin, welche die Euterpe unsrer Zeit genannt werden kann, der Signora Vittoria Archilei, welche meine Tonstücke stets ihres Gesanges für würdig erachtet hat, indem sie dieselben nicht nur mit jenen Trillern und langen einfachen und doppelten Schnörkeln *(giri de voce)* schmückte, die ihr lebhafter Geist jeden Augenblick findet, mehr um dem Gebrauch unsrer Zeit zu gehorchen, als weil sie glaubt, dass in ihnen die Schönheit und Stärke unseres Gesanges bestehe, — sondern auch mit jenen anmuthigen Verzierungen, die man nicht niederschreiben kann, und die, sind sie aufgeschrieben, aus der Schrift nicht gelernt werden können. Es hörte und empfahl sie Mr. Giambattista Jacomelli, der in allen Theilen der Tonkunst ausgezeichnet, seinen Beinamen gewissermaassen mit der Violine getauscht hat, auf der er bewundernswerth ist. Während drei hinter einander folgender Jahre, in denen sie im Carneval auftrat, wurde sie mit höchstem Vergnügen gehört, und von allen Anwesenden mit allgemeinem Beifall empfangen. Aber grösseres Glück hatte die gegenwärtige Euridice, nicht weil diese Herren und andre tüchtige Männer, die ich genannt, und überdies Graf Alfonso Fontanella und Sign. Orazio Vecchi, vorzügliche Zeugen meines Gedankens, sie vernommen, sondern weil sie vor einer so grossen Königin, so vielen berühmten Fürsten Italiens und Frankreichs aufgeführt und von den ausgezeichnetsten Musikern unsrer Zeit gesungen wurde, von denen Sign. Franzesco Rasi, ein edler Aretiner, den Amyntas vorstellte, Sign. Antonio Brandi den Arcetro, und Sign. Melchior Palantrolli den Pluto; und hinter der Scene wurde von Männern gespielt, die durch vornehme Abkunft und ausgezeichnete musikalische Kunst hervorragen: Sign. Jacopo Corsi, den ich so oft genannt, spielte ein Clavicembalo, Signor Don Garzia Montalvo eine Chitarrone, Mr. Giambattista del Violino eine grosse Lira, und Mr. Giovanni Lapi eine grosse Laute. Obgleich ich das Werk ganz so gemacht hatte, wie es gegenwärtig an's Licht tritt, machte doch Giulio Caccini (genannt Romano), dessen hoher Werth der Welt bekannt ist, die Gesänge der Euridice, einige des Hirten und der

Nymphe aus dem Chore, und der Chöre *„Al Canto, al Ballo“*, *„Sospirate“* und *„Poiche gl' eterni Imperi“* und das, weil dieselben von Personen, die von ihm abhingen, gesungen werden sollten. — Diese Gesänge liest man in der von ihm componirten und gedruckten Oper, nachdem diese meinige vor der allerchristlichsten Königin aufgeführt worden. Nehmt dieselbe daher gütig auf, freundliche Leser, und obgleich ich mit dieser Art nicht bis dahin gekommen bin, wohin es mir möglich schien zu gelangen (indem die Rücksicht auf die Neuheit meinem Laufe Zügel anlegte), lasst sie Euch gefallen; vielleicht werde ich bei anderer Gelegenheit etwas Vollendeteres zeigen können, doch glaube ich indess genug gethan zu haben, indem ich andern den Weg öffnete, um auf meiner Spur zu dem Ruhme zu schreiten, wohin es mir nicht gegeben ist, zu gelangen. Und ich hoffe, dass der Gebrauch der durchgehenden Noten, wenn sie ohne Zagen discret und rechtzeitig gespielt und gesungen werden (da sie so vielen und so bedeutenden Männern gefallen haben), Euch nicht unangenehm sein wird, besonders in den mehr traurigen und ernsteren Gesängen des Orpheus, des Arcetro und der Daphne, welche von Jacopo Giusti, einem zucchesischen Knaben, mit vieler Anmuth dargestellt wurde. Lebet wohl!“

Auffallend wird es erscheinen, dass Peri auch von einer Composition der Oper durch Caccini redet. Damit hat es aber eine eigene Bewandniss. Kaum nemlich war der Erfolg der Euridice entschieden, als Caccini sich angelegen sein liess, das Verdienst dieser neuen Leistung auf dem Gebiete der Tonkunst für sich in Anspruch zu nehmen. Offenbar aus „Gefälligkeit“ gegen Caccini, der bei der Aufführung einige seiner Schüler mitwirken liess, hatte Peri diesem gestattet, einige unbedeutende Theile der Euridice von seiner Composition einzulegen. Jetzt hatte Caccini nichts Eiligeres zu thun, als das ganze Stück, ehe noch Peri's Composition veröffentlicht wurde, nach seiner Composition im Druck erscheinen zu lassen, und in der Vorrede dazu, welche an den Grafen Bardi gerichtet ist, behauptet er, den repräsentativen Stil schon vor fünfzehn Jahren in allen seinen Musikstücken angewandt zu haben. „Sie werden darin“, sagt er, „jenen repräsentativen Stil wiedererkennen, den ich vor vielen Jahren, wie Sie wissen, in der

Ecloge des Sanazzaro: *Iten' all' ombra de gli ameni* gebrauchte, so wie in andern meiner Madrigale aus jener Zeit: *Perfidissimo Volto, — Vedrò il mio Sol, — Dovrò dunque morire* — und ähnlichen. Es ist dies jene Manier, von der Sie mit vielen andern edlen Kunstverständigen in den Jahren, da Ihre Gesellschaft in Florenz blühte, behaupteten, dass die alten Griechen bei der Darstellung ihrer Tragödien und anderer Stücke unter Anwendung des Gesanges sich derselben bedient hätten. Es stützt sich demnach die Harmonie der in vorliegender Euridice Recitirenden auf einen continuirlichen Bass, bei dem ich die Quarten, Sexten, Septimen, nothwendigere grosse und kleine Terzen bezeichnet habe, indem ich im Uebrigen die Anwendung der Mittelstimmen an gehöriger Stelle dem Urtheil und der Kunst des Spielenden überlasse. Die Bassnoten habe ich einige Male gebunden, damit nicht beim Durchgehen der vielen Dissonnanzen, die dabei vorkommen, die Saite wieder angeschlagen und das Gehör beleidigt werde. In der Art des Gesanges habe ich mich einer gewissen Ungebundenheit *(sprezzatura)* bedient, von der ich glaube, dass sie etwas Edles hat und sich mehr der natürlichen Sprache nähert. Auch habe ich das Zusammentreffen zweier Oktaven und zweier Quinten nicht vermieden, wenn zwei Soprane mit andern Mittelstimmen singend Passagen machen, indem ich glaubte, nichts desto weniger mit ihrer Schönheit und Neuheit ein grösseres Vergnügen hervorzurufen, und hauptsächlich weil ohne diese Passagen alle Stimmen von solchen Fehlern frei sind." Es sei, fährt er fort, anfänglich seine Absicht gewesen, bei dieser Gelegenheit an die Leser eine Abhandlung über die edle, bessere Gesangskunst *) zu richten, unter Beifügung der von ihm erfundenen neuen Manier von Passagen und Verdopplungen, welche die berühmte Sängerin Vittoria Archilei beim Singen seiner Werke anbringe, da es aber einigen seiner Freunde, deren Stimme er zu beachten habe, gegenwärtig nicht geeignet erschienen, habe er sich dies für eine andere Gelegenheit aufgehoben, so dass er zur Zeit nur die Genugthuung davontrage,

*) Dieselbe erschien etwas später und ist von Kiesewetter in seiner Geschichte des weltlichen Gesanges, ihrem Hauptinhalte nach, mitgetheilt.

der Erste gewesen zu sein, der solche Art von Gesängen dem Druck übergeben. Dieser Art seien auch alle seine frühern Musikstücke, die er schon vor mehr als funfzehn Jahren gemacht habe, da er dabei nie eine andere Kunst angewandt, als die Nachahmung des Ausdruckes der Worte *(l'imitazione de' sentimenti delle parole)*, jene mehr oder weniger ausdrucksvollen Saiten anschlagend, die sich mehr für jene Zierlichkeit *(grazia)* zu eignen schienen, welche für den guten Gesang erforderlich sei. „Diese Zierlichkeit und Gesangsart ist, wie Sie mir oft bezeugt haben, in Rom allgemein als gut angenommen worden, und ich bitte Sie, mir Ihre Protektion zu erhalten, ein Schild, unter dem ich hoffe stets mich decken zu können und vor den Gefahren geschützt zu sein, die alle ungewöhnlichern Dinge zu umgeben pflegen, indem ich weiss, dass Sie mir immer bezeugen können, dass meine Sachen einem grossen Fürsten nicht missfällig gewesen sind, der, indem er Gelegenheit hat, alle guten Künste kennen zu lernen, am besten darüber urtheilen kann; womit ich, Ihnen die Hand küssend, Unseren Herrn bitte, Sie glücklich zu machen.“

Absichtlich also vermengte Caccini seine früheren, auf den sinngemässen Sologesang gerichteten Bemühungen mit den dramatischen Bestrebungen Peri's. Aber auch wenn man annimmt, dass er sich dieses Unterschiedes nicht klar bewusst gewesen, würde der einfache Vergleich beider Compositionen gegen ihn entscheiden; — denn grade die dramatische Deklamation, deren erste Spuren bei Peri deutlich erkennbar sind, fehlt bei ihm fast ganz. Bei Peri war daher der Sänger fast durchweg genöthigt, sich genau an die vorgeschriebenen Noten zu halten, wenn er die dramatische Wirkung nicht aufheben wollte, Caccini's Monodien dagegen gewannen erst Reiz durch die zierlichen Verzierungen, welche der Sänger dabei anzubringen wusste. Hierin bestand Caccini's Meisterschaft als Sänger und Gesanglehrer, und so traten demnach schon im ersten Beginn des musikalischen Drama's der recitirende und der colorirende Gesang einander gegenüber.

Dass die Aufführung selbst durch glänzenden Aufwand aller Mittel der Decoration, der Maschinerie u. s. w. sich ausgezeichnet habe, versteht sich von selbst. Dieselben Dinge, welche noch jetzt bei der Oper oft mehr die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich

ziehen, als die Musik, waren damals bereits in ähnlicher Vollendung zu bewundern. Es wird daher genügen, an die Worte eines Zeitgenossen (de Rossi, als Schriftsteller Jan. Nic. Erythraeus) jener ersten musikalisch-dramatischen Darstellungen überhaupt zu erinnern. „Die Ausstattung der Scene", sagt er, „war durch die Munificenz der Herzöge Etruriens und anderer hoher Personen so über alle Beschreibung herrlich, dass dieselbe den ganzen Adel Italiens herbeizog. Die verwandelte Scene zeigte bald grüne Gefilde, bald das ungeheure Meer, bald anmuthige Gärten, bald plötzlichen Regen und Stürme (indem der Himmel sich mit furchtbaren Wolken bedeckte), bald den glücklichen Aufenthalt der Seligen, bald die ewigen Qualen der Unterwelt. Man sah Bäume, deren Rinde sich von selbst öffnete, schöne Mädchen gleichsam gebären; unvermuthet entstandene Wälder bevölkerten sich mit Faunen, Satyrn, Dryaden und Nymphen, brachten Quellen und Flüsse hervor, und andres noch weit mehr Bewunderungswerthes, was vordem vor Niemandes Auge gekommen war." Interessanter jedoch als diese Aeusserlichkeiten ist der Bericht über eine, wenige Jahre (1608) nach der Euridice erfolgte Aufführung der Dafne Rinuccini's zu Mantua mit einer neuen Musik von Gagliano.

Das in Folio gedruckte Werk führt den Titel: *La Dafne di Marco da Gagliano nell' accademia degl' elevati l'affanato rappresentata in Mantova. In Firenze. Appresso Christofano Marescotti, 1608.* Nach einer kurzen Widmung an Vinc. Gonzaga, Herzog von Mantua, datirt: Florenz, 20. Okt. 1608, folgt eine längere Vorrede an die Leser, die im Wesentlichen folgendermaassen lautet:

„Als ich mich vergangenen Carneval in Mantua befand, von seiner Hoheit ehrenvoll berufen, um sich meiner bei der Musik zu bedienen, welche bei der Vermählung seines Sohnes mit der Infantin von Savoien veranstaltet werden sollte, wünschte der Herzog unter Anderm, dass die Dafne des Ottavio Rinuccini, die von demselben für diese Gelegenheit vermehrt und verschönert worden war, dargestellt würde. Ich wurde beauftragt, dieselbe in Musik zu setzen, und that dies in der Weise, die ich Euch jetzt darbiete. Obgleich ich allen Fleiss darauf verwandt und dem ausgezeichneten Geschmack des Dichters genügt, will ich doch nicht glauben, dass

das unschätzbare Vergnügen, welches nicht nur das Volk, sondern auch die Fürsten, die Cavaliere und die ausgezeichnetsten Geister daran fanden, ganz und gar aus meiner Kunst hervorgegangen sei, sondern auch aus einigen Ausschmückungen, welche bei der Vorstellung stattfanden. Daher habe ich zugleich mit der Musik Euch daran theilnehmen lassen wollen, um sie Euch in bestmöglichster Weise auf diesen Blättern sehen zu lassen, da bei solchen Dingen die Musik nicht das Ganze ist; es giebt dabei viele andere nothwendige Erfordernisse, ohne welche jede, auch die ausgezeichnetste Harmonie, wenig vermöchte. Hierbei täuschen sich nun Viele, die sich mit Trillern, Verzierungen, Passagen und Ausrufungen ermüden, ohne auf den Zweck und das Warum Rücksicht zu nehmen. Ich beabsichtige nicht, mich dieser Verzierungen zu berauben, aber ich wünsche, dass sie zur rechten Zeit und am rechten Orte angebracht werden, wie in den Gesängen der Chöre, wie in der Ottave: „Wer frei lebt von den Schlingen des Amor“, von der man sieht, dass sie angebracht ist, um die Grazie und Fähigkeit des Sängers zu zeigen, was Signora Catarina Martinelli glücklich erreichte, indem sie dieselbe mit solcher Anmuth sang, dass sie das ganze Theater mit Lust und Bewunderung erfüllte. Einen auserlesenen Gesang erfordern auch die letzten Terzinen: „Mein Schmerz sorgt nicht um Frost, um Flammen“, wobei ein guter Sänger all' jene grössere Lieblichkeit zeigen kann, welche der Gesang erfordert, was alles von der Stimme des Signor Francesco Rasi gehört wurde. Aber wo es das Stück nicht verlangt, unterlasse man jede Verzierung, damit man es nicht mache wie jener Maler, der, da er die Cypresse gut malen konnte, überall eine solche hinmalte. Man nehme vielmehr darauf Bedacht, die Silben gut auszusprechen, damit die Worte gut verstanden werden; dies sei stets der Hauptzweck des Sängers bei jedem Gesang, und vorzüglich beim Recitiren, und er sei überzeugt, dass das wahre Vergnügen aus dem Verständniss der Worte entspringt. Ehe ich jedoch mein Versprechen erfülle, glaube ich, wird es nicht unnütz, noch von unserm Vorhaben entfernt sein, Euch in's Gedächtniss zu rufen, wie und wann solche Schauspiele entstanden; die, ich hege nicht den geringsten Zweifel, da sie bei ihrem ersten Entstehen mit so grossem Beifall aufgenommen worden sind, noch zu

viel grösserer Vollkommenheit gelangen werden und vielleicht zu einer solchen, dass sie sich eines Tages den so gefeierten Tragödien der alten Griechen und Lateiner annähern können; und um so mehr, wenn grosse Meister der Dichtkunst und Musik die Hand daran legen und die Fürsten, ohne deren Hülfe jede Kunst schwer zur Vollendung gebracht werden kann, sie begünstigen. Nach vielfachen Gesprächen über die Art, wie die Alten ihre Tragödien aufgeführt, wie sie die Chöre einführten, ob und in welcher Weise sie sich des Gesanges bedienten und ähnl., verfasste Signor Ottavio Rinuccini das Stück Dafne; Signor Jacopo Corsi, ehrenwerthen Andenkens, ein Liebhaber jeder Wissenschaft und besonders der Musik, so dass er von allen Musikern mit vielem Grunde der Vater derselben genannt wurde, componirte einige Gesänge zu einem Theile derselben. *) — Da er nun den lebhaftesten Wunsch hegte, zu sehen, welchen Effect dieselben auf der Scene machen würden, theilte er seinen Gedanken zugleich mit dem Sign. Ottavio dem Signor Jacopo Peri mit, einem im Contrapunkte sehr erfahrenen und ganz ausgezeichneten Sänger. Nachdem dieser ihre Absicht vernommen, und den bereits angefertigten Gesängen seine Billigung gegeben, setzte er die anderen. Dieselben gefielen dem Signor Corsi über die Maassen, und er liess daher gelegentlich des Carnevals des Jahres 1597 das Stück in Gegenwart von Don Giovanni Medici und anderen der ausgezeichnetsten Edelleute unserer Stadt aufführen. Das Wohlgefallen, das Staunen, welche dieses neue Schauspiel in dem Gemüth der Zuschauer erregte, lässt sich nicht ausdrücken. Es genüge, zu bemerken: dass, so oft dasselbe auch recitirt worden, es stets dieselbe Bewunderung, dasselbe Vergnügen hervorgerufen hat. Da durch solche Probe Signor Rinuccini erkannt hatte, wie sehr der Gesang geeignet sei, jede Art von Gemüthsbewegung auszudrücken und nicht nur nicht (wie Viele geradehin geglaubt haben würden) Langeweile errege, sondern offenbares Vergnügen, so verfertigte er die Euridice, indem er nach Möglichkeit in den Gesprächen sich ausbreitete. Sign. Corsi

*) Das nun folgende Geschichtliche ist zwar zum Theil eine kurze Wiederholung bereits mitgetheilter Thatsachen; aber als eine der ältesten Quellen und besonderes Zeugniss für Peri dürfte dieselbe gerechtfertigt sein.

hörte dieselbe, das Stück gefiel ihm und der Stil schien geeignet, dasselbe bei der Vermählung der allerchristlichsten Königin auf die Bühne zu bringen. Damals fand Signor Jacopo Peri jene kunstvolle Art, singend zu recitiren, wieder, welche ganz Italien bewundert. Ich werde nicht müde werden, dieselbe zu preisen, ist doch Niemand, der ihr nicht unendliches Lob zollte, und kein Liebhaber der Musik, der nicht die Gesänge des Orpheus stets vor sich hätte. Freilich kann man die Anmuth und Gewalt seiner Gesänge nicht vollkommen begreifen, wenn man dieselben nicht von ihm selbst [Peri] hat singen hören; denn er giebt ihnen eine so vollendete Grazie, und trägt den Gemüthsausdruck der Worte so auf Andere über, dass man genöthigt wird, zu klagen und sich zu freuen, je nachdem er will. Es wäre überflüssig, davon zu sprechen, mit welchem Beifall die Aufführung dieses Stückes aufgenommen worden, da das Zeugniss so vieler Fürsten und Herren vorliegt, und man sagen kann, dass die Blüthe des Adels Italiens zu dieser glanzvollen Vermählung zusammenkam. Ich will nur erwähnen, dass unter Denen, welche dasselbe lobten, der Herzog von Mantua so sehr davon befriedigt wurde, dass er unter den vielen bewundernswerthen Festen, die er zur Vermählung seines hohen Sohnes mit der Infantin von Savoien veranstalten liess, auch die Vorstellung eines musikalischen Stückes *(favola in musica)* wünschte. Es war dies die Ariadne, von Signor Ott. Rinuccini, den der Herzog zu diesem Zweck nach Mantua kommen liess, für diese Gelegenheit gedichtet. Sign. Claudio Monteverde, ein sehr berühmter Musiker, Kapellmeister des Herzogs, setzte die Gesänge so ausgezeichnet, dass man in Wahrheit versichern kann, dass der Preis der Musik der Alten sich erneuert habe, da er das ganze Theater sichtlich zu Thränen rührte. Dies ist der Ursprung der musikalischen Vorstellungen, ein wahrhaft fürstliches und vor allen andern überaus wohlgefälliges Schauspiel, als ein solches, in welchem sich jede edle Lust vereinigt, wie Erfindung und Disposition des Stückes, Sentenz, Stil, Süssigkeit des Reimes, musikalische Kunst, Zusammenklang von Singstimmen und Instrumenten, ausgesuchter Gesang, Anmuth des Tanzes und der Gesten; auch hat die Malerei nicht geringen Antheil daran durch den Prospect und die Gewandung, so dass gleichzeitig mit dem Intellect jedes edlere Gefühl

durch die anmuthigsten Künste, die der menschliche Geist erfunden, angenehm angeregt wird.“ An diese Bemerkungen reihen sich Mittheilungen über die Aufführung der Dafne. Dieselben geben über die Art der Ausführung dieser ersten musikalischen Schauspiele sehr interessante Aufschlüsse. „Vor Allem gebe man darauf Acht, dass die Instrumente, welche die einzelnen Stimmen begleiten sollen, an einem Orte aufgestellt werden, von wo sie den Recitirenden in's Gesicht sehen können, damit sie, besser sich vernehmend, zusammen fortschreiten; man sorge dafür, dass die Harmonie weder zu stark, noch zu schwach sei, sondern so, dass sie den Gesang leite, ohne das Verständniss der Worte zu hindern; die Art, zu spielen, sei ohne Ausschmückungen, mit Rücksicht darauf, nicht die gesungene Consonanz anzugeben *(ripercuotere)*, sondern diejenigen, welche geeignet sind, jene zu unterstützen, indem man fortwährend eine lebendige Harmonie erhält. Vor dem Herunterlassen des Vorhanges ertöne, um die Zuhörer aufmerksam zu machen, eine Sinfonie von verschiedenen Instrumenten, die zur Begleitung der Chöre und zum Spielen der Ritornelle gebraucht werden. Nach funfzehn oder zwanzig Taktschlägen trete der Prolog *(Ovid)* auf, in einem dem Klange der Sinfonie angemessenen Schritt, nicht mit Künstelei, als ob er tanzte, sondern mit Würde, der Art, dass die Schritte nicht von der Musik abweichen; ist er an die Stelle gekommen, wo es ihm angemessen scheint, zu beginnen, so fange er, ohne sich weiter zu bewegen, an; der Gesang sei vor Allem voll Majestät; je nach der Höhe des Gedankens gesticulire er mehr oder weniger, dabei gebe er jedoch Acht darauf, dass jede Geste und jeder Schritt mit dem Maass des Klanges und Gesanges zusammentreffe. Nach dem ersten Verse (der Prolog hat in der Dafne acht Quadernari zu singen) erhole er sich, indem er drei oder vier Schritte geht, je nach der Dauer des Ritornells, jedoch stets taktmässig; er merke darauf, den Gang bei dem Aushalten der vorletzten Silbe zu beginnen, und fange an der Stelle wieder an, wo er sich befindet; auf diese Art können zwei Verse verbunden werden, um eine gewisse Nonchalance *(sprezzatura)* zu zeigen. Der Anzug sei einem Dichter gemäss, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupt, die Lyra an der Seite, den Bogen in der Hand. Nach Beendigung des letzten Verses und dem Abgang des Prologs tritt

der Chor auf, aus mehr oder weniger Nymphen nnd Schäfern gebildet, je nach dem Umfang der Bühne. Indem dieselben eins nach dem andern hervorkommen, zeigen sie im Gesicht und durch Gesten die Furcht, auf den Drachen zu treffen. Ist die Hälfte des Chors, etwa sechs oder sieben Schäfer und Nymphen (denn ich möchte den Chor nicht aus weniger als sechszehn oder achtzehn Personen gebildet haben) erschienen, so beginnt der erste Schäfer, zu den Gefährten gewandt, zu sprechen, und gelangt so singend und sich bewegend an die Stelle, wo er stehen soll; der Chor bildet einen Halbmond auf der Bühne; die andern Schäfer oder Nymphen singen, was ihnen zukommt, indem sie zugleich, wie es der Gegenstand verlangt, gesticuliren. Wenn sie den Hymnus: „Kann in jenen goldnen Höhen“ singen, senken sie ein Knie auf die Erde, und wenden die Blicke gen Himmel, als richteten sie ihr Flehen an den Jupiter. Nach Beendigung der Hymne stehen sie auf, und fahren im Gesange fort, indem sie beachten, bei den Worten „das blut'ge Thier“ betrübt zu werden oder sich zu erheitern, je nach der Antwort des Echo's, auf welches sie mit grosser Aufmerksamkeit zu merken scheinen. Nach der letzten Antwort des Echo erscheint der Drache an einem der Ausgänge der Bühne, und gleichzeitig oder bald darauf zeige sich Apollo, den Bogen in der Hand, aber erhaben. Bei dem Anblick des Ungethüms singe der Chor erschreckt und gewissermaassen schreiend: „Weh' mir, was seh' ich!“ — zugleich ziehen sich die Schäfer und Nymphen, Furcht und Flucht ausdrückend, nach verschiedenen Seiten zurück, ohne jedoch gänzlich unsichtbar zu werden; sie erblicken den Apollo bei den Worten: „Apollo, nah' Dich schnelle“, und suchen mit Mienen und Gesten die Bewegung des Bittens zu veranschaulichen. Nun bewegt sich Apollo mit anmuthigem, aber stolzem Schritt gegen den Drachen; er schwingt den Bogen, legt die Pfeile zurecht, indem er jeden Schritt, jede Geste mit dem Gesange des Chors in Uebereinstimmung hält. Er schnelle den ersten Pfeil ab unmittelbar vor den Worten: „O segenbringender Pfeil“, — ebenso schiesse er zum zweiten Male so: dass der Chor mit den Worten nachfolge: „Dem edlen Schützen Heil“; den dritten Pfeil kann er absenden, während gesungen wird: „Treff' ihn in's Herz.“ Bei diesem Schuss zeigt sich der Drache schwer getroffen, flieht durch einen der Ausgänge,

und Apollo folgt ihm. Der Chor blickt ihnen nach und zeigt, dass er den Drachen sterben sieht. Hierauf kehrt der Chor in seine anfängliche Halbmondstellung zurück, auch Apollo kommt wieder, und das Gefilde durchschreitend, singt er majestätisch: „So liegt er endlich todt.“ Nach dem Abgang des Apollo singt der Chor die Canzone zum Lobe desselben, indem er sich rechts, links und gradeaus im Zuge bewegt, jedoch unter Vermeidung der gewöhnlichen Tanzbewegungen, — was überhaupt für alle Chöre dienen mag. Da jedoch sehr häufig der Sänger nicht geeignet ist, jenen Kampf darzustellen, da dazu Geschicklichkeit in der Bewegung und eine Handhabung des Bogens in schönen Stellungen gehört, — eine Sache, die mehr für einen Fechter und Tänzer sich passt, — da es sich ferner hierbei ereignen könnte, dass nach dem Kampfe in Folge der Bewegung das Singen nicht gut von Statten ginge, so mögen zwei gleichgekleidete Apollo's vorhanden sein, und der, welcher singt, komme nach dem Tode des Drachen anstatt des Andern hervor, jedoch mit demselben oder einem ähnlichen Bogen in der Hand. Dieser Wechsel geht so gut von Statten, dass bei wiederholten Aufführungen niemals Jemand diese Täuschung bemerkt hat. Auch muss sich der Darsteller des Drachen mit dem des Apollo verständigen, damit der Kampf dem Gesange gemäss ausfalle. Der Drache muss gross sein, und wenn es der Maler versteht, ihn mit beweglichen Flügeln zu versehen und Feuer speien zu lassen, gehe derselbe auf den Händen als vierfüssig. Der Schäfer, welcher den Sieg des Apollo der Dafne erzählt, trete zwei bis drei Schritte vor die andern heraus und ahme die von Apollo bei dem Kampf angenommenen Stellungen nach. Wenn aber der Schäfer kommt, um die Verwandlung der Dafne zu erzählen, dann mögen die, welche sich an der Spitze des Chors befinden, sich nach vorn an eine Stelle der Bühne begeben, von wo sie dem Boten in's Gesicht sehen können, und vor Allem müssen sie Aufmerksamkeit und Mitleid bei der traurigen Kunde bezeigen. Die Partie dieses Boten ist überaus wichtig und verlangt mehr als jede andere ausdrucksvollen Vortrag der Worte. Ich wünschte, ich könnte es lebendig abmalen, wie dieselbe von dem Signor Antonio Brandi, auch *il Brandino* genannt, der von Sr. Hoheit gelegentlich jener Vermählung berufen worden, gesungen wurde; da er dieselbe so

ausführte, dass ich glaube, mehr könne nicht verlangt werden. Sein herrlicher Contraalt, seine Aussprache, seine bewundernswürdige Anmuth im Gesang, liessen nicht nur die Worte verstehen, sondern durch die Gesten und Bewegungen erregte er im Gemüth ein unbeschreibliches Wohlgefallen. Der folgende Chor, in welchem dessen Glieder unter einander den Verlust der Dafne beklagen, ist leicht zu verstehen. Bei dem Zwiegesang; „Wir werden sie nicht mehr seh'n“, ist es von grosser Wirkung, wenn bei diesem Ausruf Einer den Andern ansieht; ebenso wenn Alle singen: „Wo, wo ist das schöne Antlitz“, erregt eine, dem Chor gemässe Bewegung, wenn sie vereint zugleich erwidern: „Klagt Nymphen und mit euch klag' Amor“, nicht wenig Wohlgefallen. Die nachfolgende Trauerscene des Apollo will mit dem möglichst grössten Affect gesungen sein, bei Alledem nehme der Sänger Bedacht, denselben, wo es die Worte verlangen, wachsen zu lassen. Wenn Apollo die Worte ausspricht: „Zum Kranze mögen sich die Zweige bilden“, umkränze er sich mit einem Zweige des Lorbeerbaums, über den seine Klage ergangen, das Haupt. Da dies jedoch einige Schwierigkeit darbietet, so wähle man zwei Zweige von halber Armslänge, verbinde die Spitzen und halte die Enden mit der Hand zusammen, so dass sie nur ein Zweig zu sein scheinen. Bei der Bekränzung falte man sie auseinander und lege sie um das Haupt, indem man die Enden aneinander knüpft. Diese Kleinigkeit ist wichtiger als man denken mag; so leicht die Sache scheint, so schwierig ist sie auszuführen, und man hat daher bei der Aufführung öfters diese Bekränzung weggelassen, da ein grosser Zweig in der Hand Apollo's schlecht aussieht und schwer zum Kranz zu biegen ist, während ein kleiner nicht zureicht. Auch ist nicht zu übersehen, dass wenn Apollo bei dem Gesang: „Nicht Flammengluth, nicht Eiseskälte hemmt meine Klage“, die Lyra an die Brust nimmt (was er mit Grazie thun muss) — nothwendiger Weise auf dem Theater von der Lyra desselben ein vollerer Klang als gewöhnlich ausgehen muss. Daher mögen sich vier Violenspieler an einen der nächsten Ausgänge der Scene begeben, wo sie von den Zuhörern nicht erblickt werden können, sie selbst aber den Apollo zu sehen vermögen, und je nachdem er den Bogen auf die Lyra setzt, spielen sie die drei vorgeschriebenen Noten, indem sie zugleich darauf

achten, die Bogenstriche gleichmässig zu ziehen, damit es nur ein Bogen zu sein scheine. Diese Täuschung kann nur von Sachverständigen bemerkt werden und gewährt ein nicht geringes Vergnügsn."

Aus diesen Mittheilungen erhellt, welche grosse Sorgfalt man den Einzelnheiten der theatralischen Darstellung zuwandte, welche Anforderungen man selbst an den Chor, der nach Art der alten Tragödie bei der Handlung Antheil hatte, zu stellen wagte. Eine Stelle jedoch könnte leicht eine falsche Vorstellung erwecken: jene, wo von der ausserordentlichen Anwendung der vier Violenspieler die Rede ist. Man könnte daraus auf eine wesentliche, selbstständige Betheiligung des Orchesters schliessen. Dies wäre aber durchaus irrthümlich. Die Mitwirkung der vier Violen bei dem Angeben dreier sehr einfacher in Noten ausgeschriebener Accorde ist vielmehr das einzig selbständig Instrumentale, was in jener Composition der Dafne zu finden ist. Dieselbe gleicht im Uebrigen vollständig den Partituren Peri's und Caccini's, bei diesen aber hatte es mit der Instrumentalbegleitung eine eigene Bewandniss. Allerdings wirkten bei der Ausführung der Euridice eine Menge Instrumente, namentlich Violen und das damalige Clavicembalo *), mit, doch ist für diese keine eigene Partie notirt. Ausser den mehrstimmigen Chören, deren einzelne Stimmen gleichzeitig auf Instrumenten gespielt wurden, zeigen die gedruckten Partituren, mit Ausnahme einer einzigen Stelle bei Peri, wo der Gesang eines Hirten durch das sehr einfache Zwischenspiel eines Triflauto begleitet wird, lediglich die einzelne Singstimme mit einem dazu gehörigen, oft sehr schwerfälligen Bass, über welchen sich generalbassmässig einzelne Zahlen notirt finden. Die mitwirkenden Instrumentalisten füllten demnach die angezeigten Accorde nach ihrem Belieben aus und diese gaben lediglich eine harmonische Unterstützung der gesungenen Oberstimme ab. Man mag voraussetzen, dass dies mit aller möglichen Kunst geschah, jedenfalls aber war

*) Doni (Tom. II. p. 108) will vom Clavicembalo nichts wissen. Man behaupte, dasselbe sei zur Harmonie nöthig, aber es könne sich nicht, gleich den Saiteninstrumenten, mit der Singstimme vermischen, werde in der Entfernung schlecht gehört; die Lichter darauf mit dem aufgelegten Buch passten nicht zur Pracht des Theaters u. s. w.

dadurch eine Begleitung im modernen Sinne ausgeschlossen. Diese wäre aber auch bei diesen fortgehenden recitativischen Declamationen, von denen ausdrücklich bemerkt wird, dass sie mit vorwiegender Rücksicht auf den Sinn der Worte mehr dem Rhythmus der Rede, als einem musikalischen Rhythmus folgten, gar nicht möglich gewesen. Ueberdies war die ganze Mitwirkung der Instrumentalisten lediglich für die darstellenden Sänger, nicht aber für die Zuhörer berechnet. Diese sahen von dem hinter der Scene befindlichen Orchester Nichts, und sollten sogar die Begleitung überhaupt so wenig als möglich hören. Nur vor dem Anfang des Stücks wurden einige Takte für die Zuhörer gespielt, nicht etwa als eine wirkliche Ouverture, diese war nach dem damaligen Zustande der Instrumentalmusik schon an und für sich nicht denkbar, sondern um darauf aufmerksam zu machen, dass der Vorhang bald herabgehen werde. Dieses Herabgehen des Vorhangs statt des jetzt üblichen Heraufziehens war, nebenbei bemerkt, wohl ziemlich das Einzige, was bei diesen Darstellungen unmittelbar der Technik der Alten entlehnt war; die Einrichtung der Bühne mit einer Orchestra für den Chor kam jedenfalls nur ausnahmsweise vor.

Es liegt auf der Hand, dass, so eigenthümlich und beachtenswerth diese ersten Versuche des musikalischen Drama's waren, dadurch doch eine Bahn eingeschlagen war, welche grade das Hauptelement, die Tonkunst, nur zu einer ungenügenden Betheiligung gelangen liess. Mit glücklichem Griff hatte man in der Euridice einen, dem Wesen nach modernen, echt musikalischen Stoff gewählt, den Rinuccini mit bedeutendem Geschick behandelt hatte, aber die musikalische Behandlung war zu einseitig, um, wenn sie in dieser Weise fortgeführt wurde, nicht monoton und langweilig zu werden. Der Sänger mochte noch so vortrefflich die recitirende Sprache Peri's wiedergeben oder Caccini's künstliche Verzierungen anbringen, das musikalisch angeregte Gefühl gelangte dabei zu keinem Ruhepunkte, zu keinem ihm entsprechenden Ausdruck. Überdies erschöpft sich der musikalische Ausdruck, der nicht aus den Tiefen der musikalischen Empfindung hervorgeht, sondern wesentlich an den Ausdruck der gesprochenen Rede sich lehnt und nur bestrebt ist, diesem eine grössere Stärke zu verleihen, sehr bald. Dies zeigt sich selbst darin, dass weder Peri noch Caccini nach der

Euridice irgend welche weitere Compositionsversuche auf diesem Gebiet gemacht zu haben scheinen. Dem Drang nach Darstellung des innersten Gemüthslebens durch die Tonkunst entsprechen daher diese fortgehenden Reden nicht; das Gemüth klang wohl an, aber zum eigentlichen Ertönen, was nur durch wirklich melodische Gestaltung erreicht werden konnte, kam es nicht. Eben so wenig konnte das Orchester genügen, dem fast jede, den Gesang hebende Mitwirkung abging, ganz zu geschweigen der wesentlichen Belebung, welche es selbständig dem Ganzen zu gewähren vermochte. Um dies aber zu erreichen, um das Gemüthsleben in seinen Tiefen und Gegensätzen musikalisch anschaulich zu machen, bedurfte es auch eines Stils, der nicht nur in Nachahmung der gewöhnlichen Rede, über dissonirende Intervalle flüchtig hinwegeilte, sondern mit Bewusstsein die reichen noch unbenutzten Mittel des Tonreiches ergriff. Dies konnte jedoch von den Tonsetzern der Euridice nicht erwartet werden; beide waren hochgerühmte Sänger, auch wohl sonst gebildete Musiker, aber beide, insbesondere Caccini, sahen auf den Contrapunkt ziemlich verächtlich herab und beherrschten die gesammte Tonwelt der damaligen Zeit nicht in unbedingter Freiheit. Aber nur, wer auf der Höhe der Kunstbildung seiner Zeit steht, vermag eine durchgreifende Umgestaltung derselben in's Werk zu setzen. Nicht die Beseitigung der Polyphonie konnte daher einen neuen Stil in Wahrheit begründen, sondern eine Umbildung derselben, welche der sich geltend machenden Subjectivität in tonkünstlerischer Weise zum Ausdruck verhalf. Zu letzterem war das alte Tonsystem, welches auf dem accordisch-harmonischen Fortschreiten beruhte, nicht befähigt, der lebendige Ausdruck der individuellen Empfindung konnte in seinen Consonanzen und streng vorgeschriebenen Tonverbindungen nicht zum Vorschein kommen. Wollte man wirklich jene individuell ergreifende Musik hervorbringen, deren Wirkungen der Einbildungskraft vorschwebten, so war der Bruch mit diesem System eine unvermeidliche Nothwendigkeit. Dieser Bruch aber auf dem Gebiet der Polyphonie selbst war bereits erfolgt, erfolgt schon vor der Aufführung der Euridice. Wer ihn vollführte, war der oben von Gagliano bereits erwähnte Claudio Monteverde.

Claudio Monteverde, um 1568 zu Cremona geboren, — wenn

er häufig *le sieur Monteverde Venetien* genannt wird, bezieht sich dies nur auf seinen spätern langjährigen Aufenthalt in Venedig, — hatte sich schon in früher Jugend durch sein treffliches Spiel auf der Viola ausgezeichnet und trat frühzeitig in die Dienste des Herzogs von Mantua. Hier widmete er sich unter Marco Ingegneri dem Studium des Contrapunkts, und schon 1582 trat er mit eignen Compositionen hervor. Jedoch erregten diese wie die ihnen nachfolgenden keine besondere Aufmerksamkeit, bis im Jahre 1598 das dritte Buch seiner Madrigale erschien. Dieses Werk enthielt unter Andern zwei Compositionen, die gelegentlich der festlichen Doppelhochzeit Philipp's III. von Spanien mit Margarethe von Österreich und des Erzherzogs Albert von Österreich mit der spanischen Infantin Clara Eugenia in Ferrara zur Aufführung gekommen waren. Hierin waren gegen die bisher geltenden Regeln, zum Zweck leidenschaftlichen Ausdrucks, absichtlich frei eintretende Dissonanzen angewandt worden. Diese Neuerung machte gewaltiges Aufsehen, und ein gewisser Artusi verfasste sogar unter dem Titel: „Von der Unvollkommenheit der heutigen Musik", eine Streitschrift, in welcher er, einzelne Takte jener Madrigale mit Hinweglassung der Textworte herausgreifend, unter Berufung auf die theoretischen Schriften Zarlino's, der kurz vorher die Grundsätze der Meister des sechszehnten Jahrhunderts ausführlich erörtert hatte, unter Herbeiziehung missverstandener griechischer Lehren und Verwechslung der arithmetischen Proportion mit der musikalischen, gegen die Herbigkeit dieser neuen Tonverbindungen heftig zu Felde zog. Monteverde begnügte sich zunächst, als Antwort auf diesen Angriff dem fünften Buch seiner Madrigale einen kurzen Brief vorauszuschicken, in welchem er erklärte, dass er nicht Zeit habe, dem Artusi auf die an einigen ganz kleinen Theilchen seiner Compositionen gemachten Ausstellungen zu antworten, jedoch stelle er eine solche Antwort zum Beweise, dass er seine Sachen nicht in's Blaue hinein mache, in Aussicht. Diese Antwort aber werde als *seconda pratica,* als Vervollkommnung der modernen Musik erscheinen. Denn es gäbe noch eine andere Praxis in Betreff der Consonanzen und Dissonanzen, als die von Zarlino gelehrte, wodurch sich unter vollkommener Beruhigung des Verstandes und des Sinnes das moderne Componiren vertheidigen lasse. Der moderne Tonkünstler arbeite

auf den Grundlagen der Wahrheit. Bald darauf gab Monteverde ein neues mehrstimmiges Werk *(Scherzi musicali* für drei Stimmen) heraus, in welchem sein Bruder es übernahm, diese Aeusserungen noch bestimmter zu erläutern. Nachdem er zunächst die Perfidie Artusi's, der den Körper ohne die Seele mitgetheilt habe, getadelt, erklärt er die *seconda pratica* dahin, dass in ihr die Rede die Herrin, nicht aber die Sclavin der Harmonie sei. Die wahre Kunst verfolge die Vollendung der Melodie, sie betrachte die Harmonie als befohlen, nicht als befehlend. Nach der alten Theorie, der des Zarlino, würde man bei allen Arten von Cantilenen stets dieselbe Harmonie haben, und da diese völlig fertig, in sich abgeschlossen sei, könne sie nie vollkommen der Rede dienen. Zarlino selbst habe erklärt, er richte sich nach den Werken seines Meisters Willaert; Claudio Monteverde dagegen sei der Ansicht des Plato, wonach das Melodische aus drei Dingen bestehe: der Rede, der Harmonie und dem Rhythmus; Consonanz und Dissonanz, Harmonie wie Rhythmus richte sich nach der Rede, und diese selbst nach der jedesmaligen Gemüthsbewegung.

In dieser Auseinandersetzung trifft die gesundeste, mit dem Wesen der Tonkunst völlig übereinstimmende Auffassung einer damals häufiger citirten Stelle aus dem Staate des Plato, zusammen mit der ursprünglichen, durch ernstes Studium ausgebildeten tonkünstlerischen Begabung, und nach derselben liess sich erwarten, dass wenn Monteverde die von Peri zuerst betretene Bahn ebenfalls versuchte, diese Versuche einen leidenschaftlicheren Charakter und ein stärkeres musikalisches Colorit an sich tragen würden. Und in der That ist dies bei seinem ersten musikalischen Drama, dem Orpheus, den er 1607 für Mantua componirte, der Fall. Der Text, der von dem unbekannten Dichter vielleicht absichtlich gewählt worden, um Rinuccini zu übertreffen, behandelt die Sage der alten Tragödie gemäss. Das Ganze ist schwächer als die Euridice. Der Dichter schliesst sich der alten Sage an: Orpheus verliert durch Uebertretung des Gebots seine Gattin, aber als er sie beklagt, und hierbei auf die Frauen sehr ausfällig wird, erscheint Apollo.

Apollo. Warum giebst Du der Bitterkeit, dem Schmerz
Dich also hin, mein Sohn?

Ein edelmüthig Herz
Dient nicht den eignen Leiden;
Schmach und Gefahr seh' ich Dich hingegeben,
Darum komm' ich herab, Dich zu geleiten,
Und hörst Du mich, erlangst Du Lob und Leben.

Orpheus. Du kommst zum Aeussersten, geliebter Vater,
Wo zu verzweiflungsvollem Ende
Mit höchstem Schmerz vor Schmach und Liebe ich mich wende;
So sei Du mein Berather,
Und was Du willst, vollende.

Apollo. Zu sehr, zu sehr warst Du vergnügt in frohen Tagen,
Zu sehr seh' nun Dein herb Geschick ich Dich beklagen,
Du weisst noch nicht, dass Freud' und Dauer hier sich nicht vertragen.
Willst Du geniessen ein unsterblich Leben
So musst Du Dich mit mir
Zum Himmel, der Dich ruft, erheben.

Orpheus. Und nie mit der Geliebten mehr werd' ich mich einen?

Apollo. Im Sternenhimmel wird ihr schönes Antlitz Dir erscheinen.

Orpheus. Unwürdig wär' ich solchen Vaters in der That,
Befolgte ich nicht Deinen treuen Rath.

Beide. So lass' uns singend auf zum Himmel steigen,
Wo wahre Tugend findet Fried' und Freuden.

Der Schlusschor preist Orpheus, und endet:

Wer in Liebe sä'te, erntet aller Gnade Frucht,
Gnad' erwirbt im Himmel, wen hier Hölle heimgesucht.

Eine seltsame christliche Wendung; der — eine Moresca folgt! —

Dagegen übertrifft die musikalische Behandlung die durch Peri eingeführte bei Weitem. Nicht nur ist die Declamation im Ganzen leidenschaftlicher, energischer, sondern dieselbe geht auch an einzelnen Stellen in eine Art von wirklicher Cantilene über; ja in der letzten Scene singen Orpheus und Apollo einen Zwiegesang, der in seiner colorirten Ausführung bereits den Charakter eines Duetts trägt. Dadurch gab Monteverde die ersten Hindeutungen für die später eingetretene scharfe Sonderung zwischen Recitativ und Aria. Seine begleitende Bassstimme hat nicht, wie bei Peri,

nur den Zweck, zu einer nothdürftigen Unterlage für den Sänger zu dienen, sondern sie nimmt in ihren Bewegungen Theil an der musikalischen Darstellung selbst; Monteverde scheut sich nicht, wenn der Sänger etwas recht Herbes ausdrücken soll, der Bassstimme dabei so starkdissonirende Töne zu geben, dass er gradezu Widerlichklingendes hören lässt. Die grosse Fülle vou Instrumenten aber, die ihm zu Gebote stand: Clavicembalo, Flöten- und Rohrwerke, die verschiedenen Saiteninstrumente, Posaunen, Doppelharfe, — dieses reiche Orchester benutzte er theils zu bestimmt vorgeschriebener Begleitung des Gesanges, theils gab er demselben selbstständige Zwischenspiele, theils suchte er die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente bei einzelnen Scenen zur Charakteristik der Stimmung zu benutzen. So erklingen Rohrwerken zu der anfänglichen Weigerung des Charon, dem Orpheus den Eintritt in die Unterwelt zu gestatten. Da beginnt Orpheus mit der Begleitung eines Flötenwerks und der grossen Zither; sein recitativischer, aber sehr reich mit Coloraturen versehener Gesang wird dann durch verschiedene instrumentale Zwischenspiele unterbrochen, zu denen erst zwei Violinen, dann zwei Cornets, dann die Doppelharfe gebraucht sind; beim letzten Verse greifen drei Violinen und der Bass schon während des Gesanges ein, und bei ihren leise gezogenen Tönen sinkt Charon in Schlaf.

In solcher Weise legte Monteverde bereits in diesem Werke alle die Elemente nieder, deren allmälige Ausbildung die spätere Oper zeigt. Schon ein Jahr nach dem Orpheus setzte er ein neues Werk Rinuccini's, die Ariadne, in Musik. In dieser erregte namentlich ein Monolog der von Theseus verlassenen Ariadne die Gemüther der Zuhörer auf das Aeusserste, derselbe galt lange Zeit für ein wahres Wunder der Tonkunst; und ist in der That von ergreifendem Ausdruck. Leider ist dies Fragment das Einzige, was von der Composition des Werkes erhalten blieb. *)

*) Doni — der, nebenbei gesagt (Tom. II. p. 187), sich gegen die Vermischung des Drama's mit Zwischenspielen ausspricht, und räth, letztere erst nach dem Schluss des ersteren zu bringen, denn die Aufführung ziehe sich sonst zu sehr in die Länge; habe doch jüngst in Rom eine solche acht Stunden gedauert — Doni charakterisirt (*ib. p.* 128) die drei ersten Com-

Monteverde's Ruhm verbreitete sich durch diese Schöpfungen über ganz Italien. Als 1613 Giulio Cesare Martinengo gestorben, erhielt er an dessen Stelle den ehrenvollsten Ruf nach Venedig. Er bekam funfzig Ducaten Reisegeld, seine Amtswohnung wurde neu hergestellt und das Gehalt, das bei seinen Vorgängern zweihundert Ducaten betragen, ward für ihn auf dreihundert erhöht. Ja, als 1616 sein dreijähriger Contract ablief, setzte der Senat sein Jahresgehalt auf vierhundert Ducaten fest, mit dem Bemerken: „Damit er Gelegenheit habe, sich dazu zu bestimmen, in diesem Dienste zu leben und zu sterben.“ Dies geschah auch.

Er war verheirathet, zwei Söhne von ihm werden genannt: Francesco, seit 1623 Tenor in der Capelle, anfangs mit 70, dann (1639) mit 80 Ducaten Jahrgehalt, und Massimiliano, Arzt in Venedig. Sein Lobredner Matteo Caburlotti schreibt über den Tod seiner Frau: „Während er im Mannesalter stand und wegen seiner ausgezeichneten Eigenschaften und Gelehrsamkeit *(dottrina)* von allen Fürsten gewünscht und gesucht war, beraubte ihn der Himmel, um ihn zu grösserer Vollendung zu führen, seiner Frau: aber er versuchte nicht, gleich einem neuen Orpheus, dieselbe mit dem Klang seiner Viola, worin er seines Gleichen nicht hatte, vom Tode zurückzurufen, um ihr nicht die Seligkeiten des Paradieses zu rauben.“

1620 zum Besuch in Bologna, wurde er höchlich gefeiert und von der *Accademia Florida* unter die *Filomusi* aufgenommen.

ponisten des Orfeo mit folgenden Worten: *Monteverde cerca più le dissonanze e il Peri poco si diparte dalle regoli communi. In Giulio Romano (Caccini) vi si scorge maggiore varietà di pensieri; ma del Peri più nobili, e uno stile direi più tragico, siccome quell' altro ha più del comico, essendo quello più ornato, e questo più semplice e maestoso.*

Bei dieser Gelegenheit sei noch eines starken, neuerdings wieder in Italien verbreiteten Irrthums gedacht. In seiner *Storia della musica sacra (Venezia* 1854*) Vol. I. p.* 140 *f.* spricht Caffi von der Composition eines Orfeo durch Zarlino und behauptet: „*fu anche il primo pratico nel drama, ossia in quello stilo rappresentativo, cui diedesi poscia il nome di teatrale, colla successiva instituzione del musicale teatro.*“ Philidor soll die Partitur davon besessen haben, die dann in die königl. französische Bibliothek gekommen sei. — Wer mag diese Partitur wohl gesehen haben? Nirgends findet sich ein sichrer geschichtlicher Anhaltspunkt für diese Behauptungen.

1627 wurde er von der Republik nach Parma verlangt, um die Intermezzi zu einer Comödie zu setzen; nicht weniger hatte er 1629 für Rovigo eine Festmusik zu schreiben. 1633 wurde er Priester.

In Venedig verfertigte er folgende theatralische Werke: 1630 zu einer Hochzeitsfeierlichkeit S. Strozzi's *Proserpina rapita.* Nachdem 1637 Manelli und Ferrari das Theater eröffnet hatten: 1639 *Adone* von Paolo Vendiamino. 1640 *Arianna* von O. Rinuccini (wahrscheinlich die Composition von 1608). 1641 *Le nozzi d' Enea con Lavinia* und *Il Ritorno di Ulisse in patria,* beide von Giacomo Bodoaro. 1642 *L'incoronazione di Poppea* (Giaufrancesco Businello).

Badoaro bemerkt in der Vorrede zu seinen Stücken, er habe nach dem Willen Monteverde's die von fern geholten Gedanken und Entwürfe beseitigt und mehr auf die Affecte Acht gegeben, auch nach dessen Wunsche Vieles geändert und weggelassen, was er anfangs hineingesetzt. – Nach 1641 besuchte Monteverdo mit Erlaubniss der Procuratoren noch seine Vaterstadt und die ihm lieben Orte, um von ihnen und noch lebenden alten Freunden und Bekannten Abschied zu nehmen. Dann nahmen seine Kräfte schnell ab, und er starb im 75. Jahre, 1643. Sein Tod wurde in Venedig feierlich begangen; auch erschienen *fiori poetici,* mit vorangesandtem „*Laconismo delle alte qualità di Cl. M.*“, von dem oben genannten Caburlotti, zugleich mit Monteverde's Bildniss. In den *fiori* befindet sich ein Sonnett eines P. Maestro F. Paolo Piazza, welches vermuthen lässt, Monteverde habe sich auch mit der damals viel verbreiteten Alchimie beschäftigt. Sein Bildniss zeigt einen ausserordentlich intelligenten, energischen Kopf. Die Stirn, stark ausgearbeitet, beherrscht das längliche Gesicht vollständig; aus den Zügen spricht ein tiefer Ernst.

So interessant jedoch die spätern Werke Monteverde's sind *), und wie hoch auch der Einfluss derselben auf die Entwicklung der weltlichen Musik und des musikalischen Drama's insbesondere anzuschlagen sei, in der Oper machte sich derselbe wesentlich wohl erst nach 1640 geltend, als in Venedig regelmässige öffentliche Opernaufführungen eingeführt waren und Cavalli, der Schüler

*) S. Winterfeld, Johannes Gabrieli.

Monteverde's, durch Ausbildung der Arie und Systematisiren des Orchesters das Werk seines Lehrers und Vorbildes weiterführte. Bis dahin scheint das musikalische Drama sich nur in der bereits geschilderten Weise immer mehr und mehr entwickelt zu haben. Schon damals galten diese Aufführungen für das ausgezeichnetste Amüsement, was je erfunden worden. Aber eben dies trug auch wesentlich dazu bei, dass das neue Drama sehr bald jeden eigentlich dichterischen Werth verlor. Schon bei dem Orpheus Monteverde's fällt es auf, dass am Schluss desselben eine Moresca, ein bei sonstigen theatralischen Darstellungen häufig aufgeführter Tanz, ebenfalls nicht fehlen durfte; selbst der Text dieses Stücks erhielt durch jene derbe Schimpfrede auf die Weiber, in welcher Orpheus nach dem abermaligen Verlust seiner Gattin sich erging, eine unpassende komische Beimischung; und in der Ariadne erhalten bereits Decorationswechsel und Tanz in bedenklicher Weise das Übergewicht. Wenn dies bei den bessern Stücken statthatte, um wieviel mehr bei dem Heer der Nachahmer, und als gar öffentliche Opernbühnen errichtet wurden, drängten sich die Spassmacher des italienischen Volkstheaters auch dort ein, so dass fast ein ganzes Jahrhundert lang der Inhalt der einzelnen Stücke nur ein plumpes Gemisch von ziemlich zusammenhanglosen, niedrig-komischen und gefühlvollen Situationen darbot. Aber darauf achtete man nicht, bezaubert von der herrlichen Augenweide der verschiedenartigsten Scenen und Maschinerien und hingerissen von dem Reiz einer Musik, welche grade in diesem Wirrwar Gelegenheit hatte, die mannigfachsten Seiten des Gemüthslebens zu berühren. Hatte doch der Sologesang durch die Florentiner Schule und insbesondre durch die Gesangschule Caccini's sehr bald eine bedeutende Virtuosität erlangt und sich gleich geeignet gezeigt, die Herzen zu rühren wie dem Ohr den süssesten Genuss sinnlicher Erregung zu bereiten.

Aber das neue musikalische Drama hatte, indem es die alte Musik über den Haufen warf und alle Mittel des Tonreichs auf den Ausdruck des unmittelbaren Gefühlslebens, vom heitern Tanz und anmuthiger Cantilene bis zur Darstellung des düstersten Schmerzes und tiefster Trauer, anzuwenden strebte, noch einen ganz anderen Einfluss. Indem dasselbe das ganze Leben in Tönen wiederzugeben versuchte, indem es das individuelle Empfinden in seine Rechte

einsetzte, gab es die Veranlassung zur gleichzeitigen Ausbildung aller Richtungen weltlicher Musik. In diesem Sinne knüpft della Valle, wenn er sich auch dessen nicht klar bewusst ist, seinen im Jahre 1640 geschriebenen Beweis, dass die Musik seiner Zeit besser sei, als die der Vergangenheit, an die dramatischen Bestrebungen an, die wir so eben betrachtet haben. Vorher habe man weder sinngemäss zu componiren gewusst, noch habe man die entzückenden Künste des Sologesanges und Solospiels gekannt. Früher habe man nur mehrstimmige Madrigale gesungen, — jetzt componire man zwar noch manchmal dergleichen und zwar besser, — aber im Allgemeinen sei es beliebter, aus dem Kopfe, das Instrument in der Hand, mit Freiheit und Anstand zu singen, als vier oder fünf Sänger am Pult die Köpfe in's Buch stecken zu sehen. Wer habe vor Zeiten auf der Thiorbe, der Harfe, der Violine vermocht, den Feinheiten des Contrapunkts jene tausendfachen Reize der Vorschläge, Triller, Tremoli, Sincopen, des Piano und Forte und ähnliche Galanterien hinzuzufügen? Wer habe früher von grossen Sängern und Sängerinnen gehört? „Und jetzt", fährt er fort, „wie viele haben wir innerhalb weniger Jahre gehört? Wer geräth nicht ausser sich, wenn er die Signora Leonora zur Laute singen hört? Wer will entscheiden, welche den Vorzug verdient, sie oder ihre Schwester Caterina? Und wer, wie ich, in früheren Jahren ihre schöne Mutter Adriana gehört und gesehen hat, am Posilippo zur See mit goldner Harfe in der Hand, der wird gestehen, dass auch zu unsrer Zeit an jenen Küsten noch Sirenen gefunden werden, aber wohlthuende, geziert von Schönheit und Tugend, nicht gleich jenen alten, böswillig und mörderisch."

Bis hierher kann man die Begeisterung della Valle's nicht nur sehr begreiflich, sondern auch ganz in der Ordnung finden; wenn er aber auch die Veränderung der Kirchenmusik sehr preiswürdig findet und meint, er liebe die gute Musik auch hier und gestehe offen, dass er ohne dieselbe viel seltner in die Kirche gehen würde, — auch möge es wohl vielen Andern ebenso gehen, — so hat er allerdings darin Recht, dass seine Zeitgenossen im Ganzen seine Ansicht theilten, — an und für sich aber hat er damit den Punkt berührt, wo der Einfluss der dramatischen Musik ein höchst nachtheiliger wurde. Der weltliche Stil und weltlicher Sinn

drangen in die Kirche ein und verdarben die Kirchenmusik. Wie weit es damit um 1640 bereits gekommen war, dafür gibt ein 1639 geschriebener Brief des Römers Giovanni de Rossi*) an eine römische Dame Maria Isabella Accorombona Ubaldi einen merkwürdigen Beleg. Die darin enthaltene Beschreibung einer Feier des Geburtsfestes der heiligen Jungfrau, welche der damals hochberühmte Sopransänger Vittorio Loreto veranstaltet hatte, mag, gleichsam als heitres Nachspiel, unsre Mittheilung schliessen.

„Es fällt mir augenblicklich“, schreibt Rossi, „nichts weiter ein, als die Annehmlichkeit meiner auf der Spitze des marianischen Hügels gelegenen Wohnung, wo vor Kurzem in der anliegenden Kirche die Geburt der heiligen Jungfrau mit solchem Eifer, unter solchem Andrang, durch so kunstfertige Stimmen gefeiert worden ist, dass ich, soweit mein Gedächtniss reicht, nie an irgend einem Vergnügen grösseres Gefallen gefunden habe. Die Bewirthung, so wie die Besorgung alles Übrigen hatte Ritter Loreto übernommen, von dem Du weisst, dass er in der Kunst des Gesanges dem Amphion, dem Orpheus, ja dem Apollo selbst überlegen ist. Er hatte die vorzüglichsten Sänger, nicht nur Roms, sondern der ganzen Welt bei sich, und durch ihre überaus lieblichen Stimmen wurde früh die heilige Messe ausgeführt, die, glaub' ich, der ausgezeichnete päpstliche Musiker Marcus in so trefflichen und angenehmen Weisen gesetzt hatte, dass sie das Herz aus dem Busen holten und Vorstellungen himmlischer Modulationen erregten. Ganz besonders glänzten dabei die Stimmen des Ritters Loreto und des M. Antonio, und obgleich das Kirchlein auf einem steilen Hügel liegt, fehlte es nicht an Zuhörern. Vielmehr war die Trefflichkeit der Composition, die Anmuth der Stimmen, die Kunst des Gesanges der Art, dass sie nicht nur viele Städter, nicht nur umherwohnende Bauern, sondern selbst die Bäume und Steine hätten herbeiziehen können. Das Mittagsmahl gab Loreto nicht grade mit sybaritischem Luxus, sondern nach philosophischen Regeln; es fehlte Nichts, Nichts war überflüssig. Es gab Würste, Schinkenschnitte; — ich gerieth an ein Stück, welches weder dem Messer, noch den Zähnen

*) Der Brief befindet sich in der Briefsammlung des Erythräus und ist im Original weitläuftiger und noch frivoler.

nachgeben wollte. Als Delice figurirte ein wohlbereitetes Häslein. Kohl mit Speck vertrat das Gemüse, das Rindfleisch dabei war zart und fett. Auch gab es Fleischpastete, — allerdings nicht nach englischer Art, d. h. warm, aus feinem, blättrigem Teige, mit Lammfleisch, jungen Hühnern und andern Leckerbissen gefüllt, — sondern kalt, aus gewöhnlicherem, festerem Teige, der Hammelfleisch, mit Speck, Salz und Cardanum zubereitet, enthielt. Gutgebratenes Hammelfleisch fehlte nicht, auch kam mir der Geruch gebratener Hühner unter die Nase, — doch Du weisst, alles Ausgesuchte geht mir aus dem Wege, — ich sass unten am Tisch, die Hühner aber wurden in der Mitte aufgesetzt, und — *medium tenuere beati.* — Den Beschluss machten Früchte und trefflicher Käse. Statt reinen Weines jedoch wurde gemischter gereicht, — wie der König des Mahles auf meine Frage erwiederte: weil nicht genug Bedienten da waren, dass die einen Wein, die andern Wasser hätten präsentiren können, obgleich ich nicht eben wenige umherlaufen sah. Die Zahl der Gäste überschritt die Zwölfe um Einen. Der aber, erschreckt durch die Sage, dass, wo dreizehn zu Tische sitzen, Einer im Lauf des Jahres sterben muss, setzte sich abseits. Nach Tische gingen Einige fort, die Andern vertrieben die Zeit mit Brettspiel und Würfeln. Als aber der Abend nahte, begaben sich Alle in die Kirche zur Vesper. Diese wurde mit so abwechselnder Musik, mit so lieblichem Gesange vollführt, dass ich nie etwas Hübscheres gehört habe. Zuletzt wurde der angenehme, festliche Tag durch eine neue Ergötzung geschlossen. Eingeladen oder von der heiligen Feier gelockt, erschienen drei jugendliche Schöne in goldnen Kleidern, das Haar mit Federn geschmückt; — nicht zierlicher können die Mädchen gewesen sein, die bei den Alten zur Zeit der Aphrodisien den Tempel der Venus betraten. Dann kamen noch auf sechsspännigem Wagen edle Jungfrauen, Matronen und einige treffliche Sänger hinzu. Guter Gott, wie viele Begrüssungen, Umarmungen, wie viel Lust gab es da! Unter Gesang und Gespräch verging die Zeit. Endlich, um zwei Uhr in der Nacht, brachen sie auf; mit Sang und Klang ging es den Hügel hinunter; der ganze Platz wiederhallte von Lust und von Scherz. Es war zum Lachen, wie die hübschen Mädchen, die Weiber mit ihren Männern unter allerhand Fremden, zwischen Haufen von Hammeln und Rindern

einhergingen; wahrhaftig ein chaotischer Anblick; und dazu der Viehhirt der Gegend, der, ein bejahrter Mann, sich zu mir gesellte und aus tiefer Kehle unausgesetzt vom höchsten bis zum tiefsten Tone hindurchlief, so dass weder Loreto, noch Antonio, noch sonst einer aus der Gesellschaft einen solchen Gebrauch von seiner Stimme zu machen gewusst hätte. Das Ende vom Liede aber war, dass Loreto seinen Mantel verlor, da der Diener, dem er ihn gegeben, bei der Mahlzeit sich allzu freigebig mit Gemischtem bedacht hatte."

II.

Ritter Vittorio Loreto.

Mit der Ausbildung des Einzelgesanges seit 1600 bildete sich gleichzeitig die zwiefache Sangesweise aus, nach welcher bald der Sinn der Worte und eine tiefere Gemüthserregung, bald der Ohrenkitzel und sinnliche Lust die Hauptsache sind. Seltsamer Weise scheint bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in beider Hinsicht der Gesang der Evirati ganz besonders gefallen zu haben. Kein Sänger, keine Sängerin damaliger Zeit werden so mit Lob überschüttet, als der Castrat Vittorio Loreto, der nach Adamida Bolsena's Angabe*) am 23. Januar 1622 in die päpstliche Kapelle aufgenommen wurde. Selbst Doni *(tratt mus. della scen. Part. I. cap. XVI.)* gedenkt seiner als einer ausserordentlichen Erscheinung; ganz besonders aber verherrlicht ihn Jan. Nicius Erythraeus. Während er sonst in seiner Pinacotheca nur die Bildnisse bereits verstorbener Zeitgenossen zu geben sucht, macht er mit Loreto eine Ausnahme. Er feiert den noch Lebenden. Seine lebendige Darstellung giebt nicht nur die wesentlichen Momente aus Loretto's Leben, sondern zugleich ein äusserst merkwürdiges, lebendiges Bild von dem damals regen Interesse für bedeutende Sänger. Zugleich ist dieselbe in einem Tone abgefasst, welcher

*) *Osservazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontifica. Roma,* 1711. *p.* 195.

unwillkürlich an die schwunghafte Schreibweise erinnert, die im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts hervorragendere Künstler zu begleiten pflegt. Man wird anfänglich förmlich überrascht davon, dass die Sache schon vor zweihundert Jahren dieselbe gewesen ist wie heute, und bemerkt unwillkürlich, dass unsre modernen Tageskritiker es in der eleganten Phraseologie kaum weiter gebracht haben. Es wird daher von Interesse sein, den Artikel kennen zu lernen.

„Niemand wundre sich", beginnt Erythraeus etwas schwülstig, „wenn wir so vielen ausgezeichneten Verstorbenen das Bild eines Lebenden beifügen. Ist er doch in seiner Art so ausgezeichnet, und meine Begier, ihn zu verherrlichen und abzubilden, so gross, dass, um ihr Genüge zu thun, — falls der Pfad dahin führte, wohin die, deren Bilder unsere Pinakothek enthält, gegangen sind, — der Tod tausend Mal eher mich, den soviel Älteren, hinwegnehmen könnte, als dass jener den Grenzstein seines Lebens erblicke. Obgleich es scheint, als könnte er, dort aufgenommen, wohin Alle zu gehen haben, durch seinen Gesang vom Orkus sein Leben und das eines Geliebten wiedererlangen, wie es vom Orpheus und der Euridice erzählt wird. Hat er doch, wenn das Gerücht nicht lügt, in früheren Jahren, etwas Dem Ähnliches gethan, indem er seine Euridice in Finsternissen von den Wachen des dreiköpfigen Cerberus, d. h. der Verwandten, befreite. Aber er ging klüger zu Werke, als jener alte Orpheus, denn nicht gleich diesem wandte er die Blicke zurück, sondern indem er das Auge beständig auf das richtete, was vor ihm war, entflog er glücklich mit jener, nicht um, wie Einige fälschlich vermuthen, seiner Lust an ihr zu genügen, sondern um, wie er selbst in einem Briefe an mich versichert, ihre Schamhaftigkeit vor den Nachstellungen eines gewissen jungen Mannes sicher zu stellen.*) Zu Spoleto geboren, glänzte er mehr durch

*) Die Geschichte, worauf hier angespielt wird, ist wahrscheinlich dieselbe, welche in den Dialogen des Erythraeus zur Ehrenrettung des Loreto erwähnt wird. In dem ersten Dialoge *(J. N. Erythraei dialogi septendecim. Col.* 1645. *p.* 7 *sq.)* wird eines, dem Orpheus gleichen Castraten erwähnt, der wegen Entführung einer Frau Unannehmlichkeiten und schlimme Nachreden erfahren. Der Name desselben wird Olertus genannt, und Erythraeus bringt einen an ihn selbst gerichteten Brief desselben, worin er sein nächt-

Gaben des Geistes, als des Geschlechts; noch Knabe, wurde er wegen der Anmuth seiner Stimme und der Bildsamkeit seines Geistes geschnitten und von den besten Lehrern Italiens in der Musik unterrichtet. Von Cosmus, dem grossen Fürsten Etruriens, beifällig gehört, und von Ottavio Doni, der ihn dorthin geführt hatte, angenommen, hochgeschätzt und in dessen Haus aufgenommen, machte er durch seine, so wie seiner Lehrer Bemühungen solche Fortschritte, dass er bei den Theatervorstellungen, die zu Florenz häufig mit grosser Pracht veranstaltet wurden, als stetiger Darsteller der Hauptrollen, solchen Beifall errang, dass überall, wo die Tonkunst einiger Ehren geniesst, sein Name ruhmvoll gefeiert wurde. Als dem Cardinal Ludwig Ludovisi, dem Brudersohn Gregor XV., sein herrlicher Gesang zu Ohren gekommen, drang ihm derselbe so in's Gemüth, dass sein Herz das grösste Verlangen nach ihm überkam. Seine Begier war so heftig, dass er nicht eher ruhte, als bis er ihn, durch die lebhaftesten Bitten, von der Gunst des Fürsten erlangt hatte. Seinen Bitten konnte der Fürst nicht widerstehen, da er damals zu Rom zu Macht gelangte. Ludovisi aber schätzte den Mann so hoch, dass er nicht Jedem Gelegenheit gab, ihn zu hören, sondern nur denen, die durch Stand oder Vermögen

liches Ständchen, die dadurch gemachte Bekanntschaft mit einer jungen Frau und deren auf ihren Antrieb von ihm bewerkstelligte Entführung zu ihrem entfernten Mann erzählt und zugleich sich das ehrenhafteste Zeugniss giebt. Dass dieser Olertus Niemand anders als Loreto sei, ergiebt sich deutlich aus einem Briefe des Erythraeus *(Epist. ad. div. Lib. V. Ep. XV.)* an Gabr. Naudaeus aus dem Jahre 1642 in Bezug auf die von demselben angewandten Bemühuugen für den Druck der eben angeführten Dialoge. Hierin heisst es: „*De equite Loreto, nihil est, quod vereamur: nam quidquid de illo naravimus, incredibili eius voluntate fecimus; qui summa ambitione a me postulavit, ut adversum eius casum, ita enim ajebat, meis literis posteritate mandarem. Ipse aliud sibi nomen finxit, et Olertum, pro Loreto, indidit; ipse epistolam, totidem paene verbis, quibus eam scripsit, a me latino sermone, recitatam, composuit; eiusdemque exemplum, ejus chirographo scriptum, salvum habeo domi!*“ — Nebenbei sei bemerkt, dass sich in den Dialogen (*p.* 11 *ff.*) auch eine sehr begeisterte Lobrede auf ein pompöses musikalisches Schauspiel befindet, welches die Barberini in Rom gegeben hatten und was alles Aehnliche, was bis dahin daselbst gesehen worden, weit übertroffen haben soll. Die Scene bot die mannigfaltigsten Verwandlungen dar, und besonders machte die in's Meer untergehende Sonne Sensation.

hervorragten, da er meinte, die Lieblichkeit seiner Stimme und seines Gesanges sei kein Futter für gemeine Ohren. Dies kam demselben sehr zu Statten, denn jene hochgestellten Leute machten ihm, um zu zeigen, eine wie grosse Gunst der Cardinal ihnen bewiesen, bedeutende Geschenke, wodurch er in kurzer Zeit zu dem Vermögen kam, welches er gegenwärtig besitzt. Bisweilen jedoch wurde er zu Rom während des Winters in der Kapelle der Congregation des Oratorii gehört. Hier habe ich ihn eines Abends die Klage der, ihre Sünden beweinenden, zu Christi Füssen sich werfenden Magdalena singen hören; da brachte er die Magdalena mit solcher Gluth des Gemüths, solcher Gewalt der Stimme, so reichen und zarten Beugungen der Stimme fast vor unsere Augen, dass, wenn sie wieder in's Leben zurückgekehrt wäre, sie in seiner Nachahmung ihrer Reue, ihre wahre Trauer und Schmerzen wiedererkannt und bewundert haben würde. Niemand, glaube ich, von den Anwesenden war so matten, schlaffen Geistes, um nicht zu empfinden, dass er in die Gemüthsbewegungen gerieth, zu welchen er von jenem angeregt wurde; zu Klagen, zu Zorn, zu Hass gegen die Sünden; ich wenigstens weiss, dass ich heftig gegen meine Vergehungen entbrannte, als dieser Darsteller der Magdalena die Verbrechen ihres vergangenen Lebens verfluchte, wegen deren sie bei Gott und Menschen so grossen Anstoss gegeben; ich fühlte, dass mir die Thränen reichlich aus den Augen flossen, als jener die Seufzer der weinenden Sünderin mit kläglichem Tone wiedergab; ich fühlte mich zu einer unglaublichen Bewunderung hingerissen, als er, die Stimme vom tiefsten zum höchsten Ton stufenweis hinauftreibend und sie vom höchsten zum tiefsten durch verschiedene Gänge mit unglaublicher Schnelligkeit zurückführend, zeigte, dass er dieselbe wie weichstes Wachs nach Belieben biegen und beugen könne. Was bedarf es der Worte? Es gab keine Gemüthsbewegung, zu der ich nicht von ihm, so zu sagen, fortgerissen, fortwährend umgestaltet und bewegt wurde. Aber mit welcher Kunst, welcher Schönheit, welcher Lieblichkeit that er dies Alles? Ich wenigstens, wenn ich aller Sänger gedenke, welche ich während meines langen Lebens bis heute gehört habe, bin der Ansicht, dass Keiner von denen, welcher sich die gebildeten Griechen und Römer als der ausgezeichnetsten in dieser Beziehung rühmen,

so vieles von Natur und Kunst in sich vereinigte, als wir an diesem Einen bewundern: grosse Anlagen, wunderbare Begabung für die Dichtkunst, denn er hat von den Heiligen Irene und Galathea vortreffliche Dramen herausgegeben; eine aussergewöhnliche Bildung in der Anfertigung von Weisen — hat er doch den zu Rom im Hause der Jesuiten mit königlichem Pomp gegebenen Ignaz Loyola ausgezeichnet in Musik gesetzt; eine liebliche, ausgiebige, zum Ausdruck jeglicher Veränderung und Umstimmung sehr geschulte Stimme, welche gleich den Saiten der Lyra jeglicher Berührung entspricht: hoch, tief, schnell, langsam, mächtig, schwach; scharfes Urtheil beim Gesang und künstlerische Ueberlegung, wodurch er seine Stimme jeglicher Gemüthsbewegung anzupassen weiss, und nicht zur Unzeit handelt, wie Viele, von denen die Stimme nicht mit Kunst und Mässigung behandelt wird, und welche heitere, lustige Dinge traurig, traurige lustig, heftige schleppend, gewichtige spielend, zornige gemächlich uns zu Gehör bringen. Freilich liegt hierbei die Schuld zum Theil auch an den Componisten, die den Gesang dem Sinne des Gedichtes nicht geschickt angepasst haben. Doch Jener, von der Natur und den Vorschriften der besten Lehrer unterrichtet, nimmt, wenn es gilt, durch den Gesang, die Stimme und Rede eines vom Zorn aufgeregten Menschen darzustellen, eine scharfe, erregte, häufig abbrechende Stimme an; ist Mitleid und Trauer wiederzugeben, ist seine Stimme weich, voll, unterbrochen, weinerlich; bei Furcht erscheint sie niedergeschlagen, abgebrochen, gedrückt; ist die Gewaltthätigkeit eines Ergrimmten vorzustellen, concentrirt, heftig, drohend; bei Darstellung des Behagens eines munteren Sinnes weich, heiter, sanft, ansprechend; gilt es die Beschwerde eines, durch irgend welche Sorge Bedrückten anzudeuten, nimmt er eine gewisse schwere Eintönigkeit an. Alles dieses, wie es von L. Crasso und anderen sehr gelehrten Männern auseinandergesetzt worden, kann man glücklicher in seiner Singart, als in ihren Büchern, ausgedrückt finden. Dass er aber im Gesange so weislich jede Gemüthsbewegung darzustellen und wiederzugeben vermag, hat er von der Natur erhalten, woher er denn auch im gewöhnlichen Leben von allen jenen Bewegungen sehr heftig hingerissen wird. Ist er lustig, so bricht er plötzlich in das heftigste Lachen aus, gibt er sich der Trauer hin, lässt er den Muth sinken,

im Zorne lässt er sich so hinreissen, dass es zu Geschrei, Schimpf- und Schmähreden, ja bisweilen sogar zu Schlägen kommt, in solchem Grade, dass er kaum von Solchen die Hände ferngehalten haben soll, welche zu berühren Verbrechen wäre. Ebenso verhält es sich bei ihm mit Hoffnung, Mitleid und anderen Gemüthserregungen, bei jeder derselben ist er von allzugrosser Heftigkeit. — Welche Aufmerksamkeit, welches Wohlwollen erwirbt die Klarheit seiner Stimme, der deutliche Ausdruck der Worte in seiner Rede, worin er mir ein Gott zu sein scheint! Denn grosses Lob verdient ein Sänger, wenn er die Worte, Silben, alle Buchstaben deutlich und ohne Beschwerde mit sorgsamem Klange des Hauchs und der Stimme ausdrückt; nicht an und für sich ist das so lobenswerth, als weil es von den Meisten vernachlässigt worden ist, denn es ist nicht so rühmenswerth, einer klaren und deutlichen Aussprache sich zu befleissigen, als es Rüge verdient, wenn man es vernachlässigt. Ich habe nicht Wenige gekannt unter den, wegen ihres richtigen und zierlichen Gesanges Gerühmten, die aus Nachlässigkeit oder schlechter Gewohnheit zumal die Endsilben so verdunkelten, dass ich trotz meiner Aufmerksamkeit nicht im Stande war, ihre Worte zu verstehen; sie schienen nicht sowohl die Stimme von sich zu geben, als in die Kehle hineinzutreiben, nicht sowohl sie an's Licht zu bringen, als die in Finsterniss verhüllte, ehe sie das Licht erblickte, umzubringen; wodurch sie es dahin brachten, dass die Zuhörer, daran verzweifelnd, es werde aus jenem Dunkel einiges Licht erstehen, um ihren Geist zu erhellen, entweder etwas Anderes thaten, oder gähnten, oder schliefen, oder mit den Nachbarn die Köpfe zusammensteckten und von der Mahlzeit sprachen. Wenn aber jener zu singen beginnt, werden Alle aufmerksam und gespannt, brechen die begonnenen Gespräche ab, halten den Athem an, um nicht durch zu häufige Respiration gewissermaassen sich selbst durch Geräusch zu stören; sondern von seinem Gesang wunderbar ergriffen, werden sie durch nichts Widerliches von ihm entfremdet, gehen nicht durch Uebersättigung des Ohres ermüdet hinweg, sondern werden von ihm gleichsam gefangen und gebunden gehalten. In fabelhaften Gedichten wird erzählt, dass die Burg und Mauern Thebens durch die Lyra des Amphion errichtet worden; eine lächerliche Erzählung, wenn sie auf die Steine und Ziegeln,

aus denen die Mauern bestanden, bezogen wird; wenn man aber unter den Baumaterialien den rohen, manchmal an Stumpfheit unter dem Stein stehenden Geist der Menschen versteht, wird man in dieser artigen Unwahrheit einer anmuthigen Fabel eine kaum minder anmuthige Wahrheit finden: dass wir nämlich durch nichts Anderes, als durch die liebliche Rede eines Einsichtigen aus dem wilden, rohen Leben zur Menschlichkeit gebildet und aufgerichtet worden, oder vielmehr durch die Umarmung gegenseitiger Liebe, die fester ist als jede Mauer, an einen Ort zusammengebracht und umschlossen worden sind. Was geht aber, fragst Du, diese Geschichte den Loreto an? Gar viel. Denn hat nicht so Amphion die zerstreuten und rohen Menschen durch seine Lyra gleichsam wie Steine und Ziegel bearbeitet und geglättet, zur Errichtung der thebischen Stadt herangezogen, wie jener durch den Gesang seiner durchaus lieblichen Stimme den Willen der Menschen an sich lockt und durch ihr Wohlwollen, was mehr als eine hundertfache Mauer den Menschen zum Schutze dient, sich mit einer Art Wall und Befestigung umgiebt? Wie viele für diese Kunst weniger empfängliche Menschen kenne ich, die bei seinem süssen Gesange bewegt, erweicht und gebeugt werden! wie viele, die vor übermässiger Lust, als wäre Eine Brust dafür zu eng, sich das Gewand lösten, um ihr gewissermaassen einen Ausweg zu verschaffen, und offen gestanden, sie seien nicht fähig, sie zu ertragen! Wie viele Familienväter von hoher Geburt habe ich gesehen, die, wenn sie gehört, dass jener wo singen werde, sofort, aus den fernsten Stadttheilen, ihre Wohnungen verliessen, ihre Angelegenheiten liegen liessen, bei schlechtem Wege, kaltem Sturm und heftigstem Regen herzueilten, Platz auf den Sitzen nahmen und viele Stunden mit Warten verbrachten! Wie viele selbst habe ich gesehen, die wegen dringender Geschäfte zu spät angelangt, nachdem Alles besetzt war, in der dichtesten Menge stehend, gedrückt, gestossen, gleich wie von Wogen hin- und hergetrieben, doch durch diese Unbequemlichkeit nicht abgeschreckt wurden, ihn, um dessentwillen sie gekommen, anzuhören! Und selbst diese zuspät Gekommenen klagten beim Weggehen weniger über das Gedränge, als darüber, dass er zu schnell mit Singen aufgehört habe, denn nicht mit gesättigten, sondern mit begehrlicheren Ohren, als sie mitgebracht, kehrten sie

nach Hause zurück. Andere sagten seiner Mutter viel Gutes, da sie eher einen Engel, denn einen Menschen zur Welt gebracht habe. Andere beklagten das allgemeine Schicksal der menschlichen Dinge und meinten: jener dürfe wegen der herrlichen Anmuth seiner Stimme und der unglaublichen Kunst des Gesanges überhaupt nicht dem Tode verfallen. Andere trugen kein Bedenken zu versichern, dass wenn die glückseligsten Geister des Himmels mit menschlicher Stimme sängen, sie keine andere Stimme und keine andre Weisen als die des Loreto gebrauchen würden. Ich habe oben gesagt, dass er würdig erscheine, nicht dem Tode zu unterliegen, da aber innerhalb dieses so geringen Lebenraumes Niemandem die Unsterblichkeit zu Theil werden kann, so ist wenigstens zu wünschen, dass er das Alter des Musikers Xenophilus erreiche, der bei vollkommener Gesundheit 107 Jahre durchlebte. Oder vielmehr scheint, da durch seine liebliche Stimme so viele Gemüther erheitert, so viel Sorgen hinweggenommen, so viel Ohren gestillt werden, von den höheren Mächten zu erflehen, dass sie ihn jenes glücklichen Looses theilhaftig werden lassen, welches sie, nach Plinius, der Schauspielerin Luceia gewährten; die Dauerhaftigkeit ihrer Stimme soll so gross gewesen sein, dass sie 100 Jahre lang auf der Bühne auftrat. Denn das scheint er schon erreicht zu haben, dass das alte Sprichwort über den Musiker Tellenes, den grössten unter allen, auf ihn übergegangen ist. Denn nicht mehr sagen wir, wie früher, wenn wir Jemanden zum Gutsingen aufforderten: „Singe das des Tellenes“, sondern „Singe das des Loreto, denn das ist das Beste.“ So sehr sind Alle davon überzeugt, dass er den Tellenes übertroffen habe.“

Die Magdalene, deren in dieser begeisterten Lobrede Erwähnung gethan, ist wohl unbezweifelt jenes berühmte Stück, dessen Composition auch von Späteren noch ganz besonders hervorgehoben wird; der Text rührte von Erythraeus, der auch im Dramatischen vielseitig thätig gewesen ist (die unter dem Namen Salvadori erschienenen Texte sollen auch von ihm verfasst sein), der Tonsatz aber von Virgilio Mazzochi her. Es geht dies aus einem Briefe des Ersteren *(Epist. ad. div. lib. IV. ep. XVI.)* vom Jahre 1634 hervor. Hierin schreibt er u. A.: „Meine übrige Musse bringe ich mit Abfassung geistlicher Tragödien zu, welche Virgilio

Mazzochi so schön und herrlich in Musik setzt, dass es Allen wie ein Wunder erscheint. In diesem Jahre haben wir die Magdalene, wie sie an dem Grabe Christi weint, indem sie glaubt, dass der Leichnam Christi ihr verstohlen, fortgenommen worden sei, gegeben. Dieselbe hatte durch die Mannigfaltigkeit und Vortrefflichkeit der Musik sowohl, als durch die Vorzüglichkeit der Darsteller einen solchen Erfolg, dass sie zwanzig Male wiederholt werden musste. Auch haben viel hochgestellte Männer, darunter die Cardinäle Barberini, Aldobrandini, Ubaldi, dieselbe privatim bei sich aufführen lassen, und mit solcher Aufmerksamkeit, Lust und Bewunderung angesehen, dass sie die Kürze derselben bedauerten."

Ein eigenthümliches Schicksal hatte der von Vittorio Loreto componirte Ignaz Loyola. Erythraeus erzählt *(Epist. ad. div. lib. IV. ep. XXXVII.)*, dass in die erste Vorstellung desselben, die gewissermaassen zur Probe veranstaltet wurde und daher nur vor einer Anzahl begutachtender Personen statthaben sollte, das Publikum mit Gewalt eingedrungen sei. Gegen zweitausend Personen hätten derselben beigewohnt, und diese seien so davon entzückt worden, dass zu der vier Tage späteren Vorstellung fast die ganze Stadt sich herzugedrängt habe. Dadurch aber sei ein solcher Lärm entstanden, dass man nicht mehr davon gehört hätte, als wenn die Vorstellung bei Stadisis, wo der Nil in seinem Sturze die Anwohnenden betäubt, vor sich gegangen wäre. Das habe Uebelwollenden Gelegenheit gegeben, das Gerücht zu verbreiten, das Werk tauge nichts, das Stück, die Verse, die Darstellung seien höchst fehlerhaft. Da nun die Jesuitenväter eingesehen, dass Fischer, Kneipwirthe etc. sich nicht so gesittet aufführten, wie Schüler des Pythagoras oder Bruno (sie hatten u. A. auch ganz ungenirt die für die Cardinäle bestimmten Sitze mit Beschlag belegt), so habe man bei einer drei Tage späteren Aufführung Versichtsmaassregeln ergriffen. Nur ein Eingang war geöffnet, eine Schweizerwache hingestellt, nur so viele wurden eingelassen, als Plätze vorhanden waren, und während der Aufführung blieben die Thüren geschlossen. Die Menge habe nun zwar sehr getobt, die Zuhörer drin aber hätten das Werk mit grösstem Stillschweigen sehr aufmerksam angehört und vortrefflich gefunden. Nichts desto weniger sei es den Tadlern und Feinden des Werkes gelungen, dasselbe in Missachtung

zu bringen. Erythraeus führt nun verschiedene Einwürfe derselben an und widerlegt sie. Unter Anderm tadelten die Einen, dass man das Leben eines Heiligen dargestellt habe, während dasselbe doch mehr für die Prediger passe; Christus erscheine darin und zwar öfter, als es seiner göttlichen Herrlichkeit angemessen sei. Völlig entgegengesetzt urtheilten Andere. Diese, die, wie Erythräus meint, zu Jenen gehörten, von Denen Horaz sagt:

— Migravit ab aure voluptas
Omnis, ad incertos oculos et gaudia vana,

hätten das Gedicht nicht schlecht, die Darsteller, die Musik, den Gesang des Loreto vortrefflich, — aber nicht genug Ausstattung gefunden. „Christus hätte sollen zwischen den getheilten Wolken des Himmels, rings von Licht umstrahlt, in der Mitte der seligen Geister Auge und Sinn erfüllen; die Unterwelt hätte sich öffnen müssen, von Flammen, Schlangen, Furien, Ungeheuern angefüllt; die Gegend der Antipoden hätte sollen in Gestalt eines Mächtigen, attalisch gekleidet, von fremden Schätzen, Elephanten, Reitern, Fussvolk umgeben, die Blicke auf sich ziehen u. s. w.“ Als wenn den Vätern dies ihre Mittel erlaubt hätten, der Zweck des Schauspiels nicht vorzugsweise dahin gegangen wäre, die Gemüther zur Busse, zum Hass gegen die Sünde, zur Liebe der Tugend zu führen; übrigens sei die Scene selbst *„magnificentissima“* gewesen, und hätte daher der Erwartung des Volks einigermaassen Genüge leisten müssen.

Wie weit der Vertheidiger des Schauspiels in der Sache selbst Recht habe, dürfte freilich kaum noch zu entscheiden sein, dagegen zeigt sein Bericht deutlich ein schau- und urtheilslustiges Publikum, wie wir es noch täglich zu sehen und zu hören Gelegenheit haben. — Das lustige Treiben Loreto's und des damaligen Roms überhaupt aber erhellt aus dem bereits mitgetheilten Briefe des Erythraeus an die Maria Isabella Accorambona Ubaldi *(Ep. ad. div. Vol. post. lib. VI. ep. VII.* Über die Dame selbst: *Pinac. III. LXVI.)* Wann Loreto gestorben, giebt Adami nicht an; in der Marienkirche „Sopra Minerva“ zu Rom wurde ihm ein Denkmal errichtet.

III.

Gay's Bettleroper.

Bekanntlich machte die italienische Oper, welche seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auch in London aufgekommen war, im Ganzen schlechte Geschäfte daselbst. Trotz dessen, dass Händel eine lange Reihe von Jahren einen italienischen Text nach dem andern in Musik setzte, trotz der Subscriptionen des Adels, trotz der Herbeischaffung der besten Sänger und Sängerinnen, trotz Buononcini, Porpora, Galuppi u. s. w. — das Unternehmen kam auf keinen grünen Zweig; der Adel wie Händel machten Bankerot. Die Schuld davon lag sicherlich nicht in der Unnatürlichkeit der Gattung überhaupt; jener Verstandeswiderspruch gegen das Singen auf der Scene, wie er in seiner Handgreiflichkeit überall von unmusikalischen Gebildeten gemacht worden — man denke an St. Evremont in Frankreich *) — hat, da er das Wesen der Sache

*) Dass auch die damalige deutsche Oper im Auslande zu verwandten Einwendungen geführt, ist wohl ziemlich unbekannt. Ein Beleg dafür findet sich in Holberg's Komödie „Kilde-Reisen". Der Geschmack an der deutschen Oper war durch Reinhardt Keiser's Anwesenheit in Kopenhagen und die unter seiner Leitung stehende Operngesellschaft, für welche er componirte, in der Stadt wie bei Hofe bis zu einem solchen Grade der Begeisterung gestiegen, dass Holberg, sonst ein Freund der Musik, 1724 dagegen auftrat. Es macht sich komisch genug, wenn in der sechsten Scene jenes Lustspiels der alte Hieronimus seine Tochter Leonore fragt, ob es wahr sei,

gar nicht trifft, nie irgend welche Bedeutung und Wirkung gehabt. Einleuchtender war der Widerspruch, den Addison und Steele erhoben, indem sie die fremde Sprache verwarfen und englische Opern begehrten, mit der „Rosamonde“ auch einen ziemlich erfolglosen Versuch dazu anstellten. Aber die wesentlichste Ursache des geringen Erfolges und der grossen Verluste jener Unternehmungen lag in der besonderen Beschaffenheit der damaligen Opern überhaupt. Die Texte sind ohne Interesse, abgeschmackt, langweilig, — die Evirati konnten nur als abgerichtete Singvögel wirken, — eine mit Coloraturen verbrämte Arie jagte die andere, — die Zuhörer blieben lediglich darauf angewiesen, sich an der Gesangskunst der einzelnen ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen zu erfreuen, — es war eben ein ausschliessliches Vergnügen der bevorzugten Minderheit, und selbst für diese auf die Dauer im Verhältniss zu der zeitweiligen Unterhaltung zu kostspielig. Ein fremdes Gewächs auf fremdem Boden, konnte die italienische Oper in ihrer undramatischen Gestalt, auch durch Händel, der, wenn es in seinem Vermögen gelegen hätte, hier die allerschönste Gelegenheit hatte, der Shakespeare der Oper zu werden, nicht festen Fuss fassen. Eine Oper nach der andern wurde in Scene gesetzt, und mit wenigen Ausnahmen überlebte fast keine eine geringe Anzahl von Vorstellungen innerhalb einer Saison. Dass aber gar irgend eines dieser Werke jemals wieder für die Bühne belebt werden

dass sie den Leuten singend antworte, und als Erwiederung deutsche Opernphrasen zu hören bekommt (z. B. Heronimus: — — Hwad Pokker har bragt' dig udi saadanne Griller, hvorved du bringer Skraek i din gamle Faer, og prostituerer dig over hele Byen? Leonara [singend]: Möcht' ich doch, ich doch, mein getreuer Amyntas, noch, ehe ich sterbe wieder seh'n etc.) — In Holberg's Ulysses von Ithakia (1724), Akt I. Scene 2. findet sich ein Hieb auf die Opern, im Sinne St. Evremont's. Hierin fragt Chilian einen Trojaner über die Sitten und Gewohnheiten seines Volks aus, wobei es sich findet, dass es bei ihm zu Hause ebenso zugeht. Unter Andern: Chilian: Habt Ihr Komödien oder Opern? Der Trojaner: Ja, gewiss. Chilian: Wie sind denn Eure Opern? Trojaner: Possierlich genug; denn, wenn ein Herr z. B. seinen Diener auffordern will, ihm die Stiefel auszuziehen, singt er es in Tremulanten und nach Noten, etwa: (singend): „Hör', Claus, zieh' mir meine Stie-ie-ie-fe-e-eln aus. Chilian: Grade so wie bei uns.“

könnte, wie man das in neuester Zeit befürwortet hat, ist vollends ein Ding der Unmöglichkeit. Gluck und besonders Mozart haben dafür gesorgt, dass diese Zwittergeschöpfe zwischen dramatischer Charakteristik und zerfahrener Ohrenlust für immer *ad acta* gelegt worden sind; einzelne noch gegenwärtig anhörbare Arien, welche übrigens auch mehr ehrwürdig durch den Rost des Alterthums als unerreichte Muster sind, bei Seite gelassen. Selbst die Engländer würden die Wiedererweckung damals für sie componirter Opern schwerlich mit Freude begrüssen.

Desto seltsamer erscheint es auf den ersten Blick, dass noch gegenwärtig in London ein Produkt gegeben wird, was im entschiedensten Gegensatz zu jenen unnationalen Gebilden, sich vorzugsweise auf volksthümliche Weisen begründet, und bei seinem ersten Erscheinen (1727) gleich hinter einander drei und sechszig Aufführungen erlebte, — eine Zahl, die die sämmtlichen Aufführungen selbst der am beifälligsten aufgenommenen Händel'schen Opern weit überragt. Wir meinen die *Beggar's Opera* (Bettleroper) von Gay, welche gegenwärtig nachgrade über hundert und dreissig Jahre zählt!

Schölcher, der in Händel's Leben auf dieses Werk kommt, kann sich den Erfolg nicht recht erklären, und schlägt gewissermaassen ein Kreuz davor. Seine Darstellung ist charakteristisch für ihn und stimmt mit der Meinung einzelner englischer Literaturhistoriker im Wesentlichen überein. „Während Ptolemy und Siroe (zwei Händel'sche Opern von geringem Erfolge) in Haymarket erschienen, brachte John Rich, der Eigenthümer von Lincoln's-Inn-Fields-Theater, dort Gay's Bettleroper heraus, eine von den wenigen englischen Opern, welche den Tag ihrer Geburt überlebten. Die Musik derselben bestand durchweg aus alten Volksliedern, welche Dr. Pepusch in Partitur gebracht hatte. Die ganze Stadt beeilte sich, das Stück zu bewundern; es erlebte sofort drei und sechszig Vorstellungen hinter einander, weshalb man zu sagen pflegte: es machte *Gay* (Lustig), *rich* (reich) und *Rich* (Reich), *gay* (lustig). Es würde schwierig sein, sich etwas Empörenderes vorzustellen, als die Moralität des Gedichts. Macheath, ein Räuberhauptmann, ist ein liebenswürdiger, netter, glücklicher Gesell, angebetet von den Frauenzimmern, über die Justiz triumphirend und in der That

der Robert Macaire des 18. Jahrhunderts. Peachum, der alte Hehler, handelt mit der Justiz, seine geschicktesten Diebe zu retten und verhöhnt die besten menschlichen Gefühle mit unerschütterlicher Kälte. Er misshandelt z. B. seine Tochter Polly, weil sie gleich einem anständigen Mädchen sich zu verheirathen wünscht, und sagt ihr, dass er niemals so glücklich mit ihrer Mutter gelebt hätte, wäre er so närrisch gewesen, sie zu heirathen. — Der Erfolg solcher Lehren konnte ihnen nur den gefährlichsten Einfluss geben und die Laster eines Zeitalters vermehren, in welchem die Königin selbst, die Mitschuldige des verderbten Walpole, der Sympathie mit Macheath beschuldigt wurde. In dem „Leben der Königinnen von England aus dem Hause Hannover", heisst es (*Vol. I. p.* 231): „Caroline selbst war wahrscheinlich der Moral des Stückes nicht entgegen; ihre eigenen Stuhlträger standen in dem Verdacht der Verbindung mit Strassenräubern und wahrscheinlich war dies der Fall; aber als dieselben verhaftet und vom Hausmeister, der ihre Schuld vermuthete, entlassen worden, wurde die Königin über die genommene Freiheit unwillig und bestand darauf, sie wieder in ihren Dienst einzusetzen. Sie hatte nichts dagegen, von muthmaasslichen Genossen des Raubgesindels sicher befördert zu werden." — „Der Erfolg war fürchterlich; Henry Carey schrieb mit Bezug auf Polly, die Heldin des Stückes:

She has fired the town, has quite cut down
The opera of Rolli;
Go where you will, the subject still
Is pretty, pretty Polly.
There's Madam Faustina, Catso!
And else Madame Catsoni;
Likewise Signior Senisino,
Are tutti abbandoni. *)

*) Die Faustina, die Cuzzoni, Senesino, der italienische Textdichter Rolli waren bei der italienischen Oper angestellt, die seit 1720 durch Subscriptionen unter dem englischen Adel zusammengebracht war und für welche Händel eine Oper nach der andern componirte. Das obige Epigramm lautet auf Deutsch ungefähr:

Sie hat die Stadt entzückt und ganz zerstückt
Die Opera von Rolli;
Wo Du auch seist, ein Jeder preist
Die nette, nette Polly.

„Das Ansehen, in welchem dieses frivole Stück stand, lässt sich aus der Zahl von Compositionen ähnlichen Titels ermessen. In dem Cataloge von Watts, der die Textbücher druckte, finden sich „*The Village opera, the Lover's opera, the Harlequin's opera* und *the Quaker's opera*, sämmtlich „„mit der Musik vor jedem Liede.“ “

Es gereicht Schölcher zu grosser Genugthuung, eine Stelle aus „*Gentleman's Magazine 1731*“ anführen zu können, die gegen die Bettleroper und ihre Nachbilder lebhaft protestirt, — dass Arbuthnot, ein Freund Händel's, über die fortdauernden beifälligen Aufführungen des Stückes empört war, dass endlich Hogarth eine beissende Caricatur dagegen richtete. „Allein“, fährt Schölcher fort, „es nutzte nichts, Macheath blieb doch der Liebling des Publikums. Und — welcher Widerspruch im menschlichen Geist, — diese Verspottung alles Anstandes, dieses Werk, was anstössiger ist, als die Lysistrata des Aristophanes, hat bis auf den heutigen Tag seine Popularität unter dem frommsten Volke der Welt bewahrt. Die Bettleroper hält noch die englische Bühne in Besitz, unter Erlaubniss desselben Lord Kämmerlings, der es für seine Pflicht hielt, Madame Ristori die Darstellung der Myrrha nicht zu gestatten. Jahr für Jahr erscheint sie in irgend einem Theile Londons, ihre schamlosen Lieder zu singen und die Moralität der Verbrecherschiffe zu predigen. Im Mai 1856 erschien sie auf den Zetteln von Sadler's-Wellstheater, hundertundachtundzwanzig Jahre nach ihrer ersten Aufführung. Man muss gestehen, dieses Verschlingen der unverschämten, in echtem Englisch ausgedrückten Tiraden des alten Peachum, und jenes Verbot bei der italienischen Tragödie Myrrha, schmecken stark nach der Moral der Arsinoé im Misanthropen:

Elle fait des tableaux couvrir les nudités,
Mais elle a de l'amour pour les réalités.

Sicherlich muss das Theater eben so frei sein, als die Presse.

Da ist Madam Faustina, Catso!
Und auch Madame Catsoni;
Zugleich Signior Senisino
Sind *tutti abbandoni.*

Censur und Verbote dienen nur der Leidenschaft des Censors; ein Verbot ist keine Widerlegung. Bettleropern sind zu guterletzt nur das Schlimme eines Guten und unglücklicher Weise kann das eine ohne das andere nicht zerstört werden. Diese Bemerkungen sollen daher keinesweges ein Verbot des Gay'schen Stückes befürworten, sondern lediglich einen Geschmack abschätzen, der diese Darstellungen bewundert, welche das Verbrechen gefällig und die Prostitution interessant machen. Wenn die Manieren und Empfindungen eines Volkes nach seiner dramatischen Liebhaberei zu beurtheilen sind, ist der unausgesetzte Triumph des Macheath und der ausserordentliche, neuere Erfolg der „Traviata“ (trotz ihrer untergeordneten Musik) sicherlich für England nicht sehr empfehlend. Die Bettleroper ist voll beissender Anspielungen auf den Minister Walpole, welche der Jacobit Pope schärfen geholfen. Ihr Erfolg zur Zeit ihres ersten Erscheinens war in hohem Grade den Angriffen zu verdanken, die sie gegen die Verderbtheit des Hofes richtete. Aber dies kann nicht ein Grund dafür sein, dass sie jetzt in Gunst steht; das jetzige Volk hat keine Ursache, über den Hof zu klagen; das Stück hat keine andere Anziehungskraft, als seine Schamlosigkeit und seine ganz niedlichen Lieder.“

Es ist in der That auf den ersten Blick seltsam genug, dass sich ein angeblich so durchaus nichtswürdiges Erzeugniss noch gegenwärtig auf der Bühne hält, während die kunstreicheren Opern Händel's u. A. nur eines kurzen Daseins sich zu erfreuen hatten und für immer begraben sind. Sieht man jedoch genauer zu und bleibt dabei nicht in unbestimmten Vorurtheilen stecken, wie dies Schölcher ergangen ist, so stellt sich die Sache wesentlich anders dar.

Zunächst liegt in jenem volksthümlichen Stück der allernatürlichste Protest gegen die künstlichen Erzeugnisse der damaligen italienischen Oper, welche ihren Glanz und ihren kurzen Erfolg lediglich einer einseitigen Richtung der Gesangskunst verdankten, die an sich zwar sehr schätzenswerth, doch dadurch zur blossen Modesache wurde, weil sie, was nur ein Mittel des Ausdrucks ist, zum Zwecke machte. Was wollte es sagen, dass Händel einzelne treffliche Recitative und hier und da eine wirklich charakteristische Arie setzte, wenn im Uebrigen der allerbeste Anfang

auf den günstigen Vocalen sofort in Rouladen sich verkräuselte, eine Arie nach der andern in ziemlich gleichförmiger Anlage folgte, die italienischen Sopranisten und Altisten mit den natürlichen Stimmen der Damen um die Wette trillerten, und überdies das Alles auf dem Hintergrunde eines musikalischen „Drama's", welches weder durch den Gegenstand an sich, noch durch die dichterische Behandlung desselben, noch durch charakteristische Darstellung irgend welches Interesse erregen konnte. Diese Opern, für welche der reiche Adel zu schwärmen beliebte, aber auch mehr *par distance,* als in wirklicher Theilnahme, — hatten weder einen realen Gehalt, noch eine ideale Grundlage; dass sie italienisch geschrieben waren, hätte ihnen schwerlich geschadet, dass sie aber die unendlichste Langeweile boten, sobald der augenblickliche Reiz einer schönen, gutgeschulten Stimme abgestumpft war, das brachte ihnen (gleich allen späteren ähnlichen Erzeugnissen) jenen frühzeitigen Tod, gegen den selbst lebendige Wasserfälle und andere scenische Palliative ohnmächtig blieben. Vergeblich hatten die Engländer sich bis dahin bemüht, eine ähnliche Erscheinung als nationales Gewächs hervorzubringen; eine englische Oper liess sich nicht urplötzlich aus einer Erde hervorzaubern, deren musikalische Früchte spärlich und herben Geschmackes waren. Nicht das war der rechte Weg: es den Fremden gleich thun zu wollen; ein lebenskräftiges Erzeugniss konnte nur aus dem Leben selber hervorgehen.

Als ein solches kann man die Bettleroper betrachten. Sie war aber kein Ersatz, sondern ein Gegensatz. Vor Allem ist sie keine Oper, sondern ein Liederspiel, welches in seinem realistischen Tik den allerentschiedensten Contrast zur italienischen Oper bildete. Sehen wir uns zunächst die Musik an. Da finden wir, dass das gesungene Recitativ durchweg von gesprochener Rede ersetzt ist; — Arien, Gesänge, in denen ausgezeichnete Kehlkünstler sich zeigen könnten, giebt es eben so wenig; an ihre Stelle treten eine Menge ganz einfacher, allgemein gekannter Liedermelodieen, wie sie gleich Gänseblümchen allenthalben emporschiessen und in Jedermanns Kehle passen; auch dafür aber musste ein Fremder die letzte Hand anlegen: der deutsche Dr. Pepusch harmonirte sie und setzte Anstands halber auch eine Ouverture dazu. Die Worte zu

diesen Liederchen stehen zu dem Inhalte der Opernarie in ebenso grossem Gegensatz: da giebt es keine erhabenen Empfindungen mit falschem Pathos und Bilderschmuck, keine erheuchelte Sentimentalität, an die weder der Dichter, noch die Zuhörer glauben, — die Weisheitslehre des Gassenhauers in handgreiflichster Derbheit tritt dafür ein. Und nun der Inhalt im Ganzen genommen! Nirgends auch nur eine Spur von jener anstandsvollen Stelzenhaftigkeit, mit der die edelsten Tugenden in der Oper einherstolziren, von dem ätherischen Liebesschmachten lächerlicher Evirati, — dafür die nackteste Schamlosigkeit, Mord und Betrug, alles das, was man unsittlich zu nennen pflegt, — eine Musterkarte jener rohen Natürlichkeiten, zu deren Zähmung und Verheimlichung Gesetze gemacht und die guten Sitten der civilisirten Gesellschaft erfunden worden sind. Und wer wird in Scene gesetzt? Kein angeblicher Julius Cäsar oder sonstiger König und Held aus Pappendeckel, keine Haupt- und Staatsactionen mit Liebe versetzt und falscher Tugendschminke verbrämt — es ist der allmächtige Walpole; die, Recht, Gesetz und Sittlichkeit mit Füssen tretende lüderliche, offenkundige Wirthschaft der höchsten Gesellschaftskreise Londons. — Rohste Natürlichkeit und raffinirteste Selbstsucht Hochgestellter kommen immer auf Eins hinaus, auf grundlose Gemeinheit, — beide sind nie ausgehende Elemente der menschlichen Gesellschaft, — beide sind je nach dem sittlichen Bildungsgrade des Zuschauers für diesen entweder eine schneidende, empörende Satire oder eine Unterhaltung, wobei es ihm kanibalisch wohl werden kann. Was ist nun Verwunderliches dabei, wenn ein so geartetes Werk immer wieder auf die Bretter gelangt, während hunderte jener italienischen Gesangsmarionetten nach kaum ephemer Existenz spurlos verschwunden sind? Die Bettleroper ist roh, roh durchaus, aber sie ist wahr; die italienische Oper jener Zeit eine Lüge der Mode; von echtem Kunstwerth aber ist weder bei dieser, noch bei jener die Rede, denn was etwa in der Musik der damaligen Meister auf künstlerischen Stempel Anspruch machen kann, ist durch vollendetere, fleckenlose Gestaltungen fast durchweg zur geschichtlichen Reliquie herabgesetzt, während Gay's Erzeugniss, durch Swift veranlasst, von Pope gefördert, als blosses Abbild roher und verderbter, alltäglicher Zustände ideenlos erscheint. In diesem

Umstande liegt es auch, dass mit diesem einen Stücke die ganze Gattung erschöpft war.

Schölcher's oben mitgetheilte Bemerkung über den englischen Volkscharakter ist demnach eine ziemlich müssige; der Widerspruch aber, den er in der Aufführung der Bettleroper und dem Verbote der Myrrha findet, ist nur insoweit anzuerkennen, als derselbe das Wesen der Censur überhaupt trifft; die Myrrha und noch mehr die modernen französischen Camelien-Dramen an sich betrachtet, sind in ihrer Weise eben so lügenhaft und unwahr, wie die oben besprochene italienische Oper, denn sie überziehen Unnatur und Gemeinheit mit dem Firniss einer Tugendhaftigkeit, die psychologisch unmöglich ist, und beruhen auf der jämmerlichen Vermischung aller sittlichen Begriffe einer französischen Gesellschaftssphäre, die weder den Muth des energischen Naturalismus, noch die Keckheit einer verderbten Bildung besitzt, — wohl aber verdient *à la* Walpole in Scene gesetzt zu werden, wenn sich ein zweiter Gay für sie fände, da auf einen modernen Aristophanes nicht zu hoffen ist.

Da es jedoch stets misslich ist, über Gegenstände zu reden, von denen der Leser selbst keine Anschauung hat, Beggar's Opera*) aber zu diesen unbekannten Grössen gehören dürfte, so geben wir schliesslich eine Probe daraus.

Der Räuberhauptmann Macheath soll zu guterletzt gehangen werden; einsam in seinem Gefängniss singt und trinkt er sich Courage dazu; ein Paar Spiessgesellen kommen, denen er seine letzte Bitte empfiehlt: sie sollen seine Verräther an den Galgen bringen, ehe sie selber daran kommen; sodann erscheinen Lucy und Polly, mit denen er es gleichzeitig getrieben.

*) Das uns vorliegende Exemplar, bereits die vierte Auflage, führt den Titel: „*The Beggar's Opera. As it is acted at the Theatre Royal in Lincolns-Inn Fields. Written by Mr. Gay. The fourth edition: To which is added the Ouverture in Score; and the Musick prefix'd to each Song. London: Printed for John Watts (cet.) MDCCXXXV.* 8. Ausserdem trägt das Titelblatt als Motto: *Nos haec novimus esse nihil. Mart.* Der Lieder sind im Ganzen 69. Dieselben erschienen auch in einem Arrangement für die Flöte. Dem Personenverzeichnisse ist eine doppelte Besetzung beigefügt, woraus hervorgeht, dass das Stück gleichzeitig in Drury-Lane gegeben wurde.

Scene 15. Macheath. Meine liebe Lucy — meine liebe Polly — was auch immer zwischen uns vorgegangen, jetzt ist's aus. Wenn Ihr Lust habt, wieder zu heirathen, ist der beste Rath, den ich Euch geben kann: Schifft nach Westindien, wo Ihr gute Aussicht habt, jede einen Mann zu kriegen, oder wenn's Glück gut ist zwei oder drei, wie's Euch gut dünkt.

Polly. Wie kann ich diesen Anblick ertragen.

Lucy. Nichts rührt einen so sehr, als ein grosser Mann im Elend.

(Sie singen:)

Lucy. Würd' ich doch gehangen!
Polly. Würd' es auch so mir.
Lucy. Ja, mit Dir gehangen,
Polly. Theuerster, mit Dir.
Mach. O lass mich bedenken! Ich fürchte! O Graus!
Ich zittre, ich schwinde, — meine Courage ist aus.

(Er dreht die leere Flasche um.)

Polly. Kein Pfand der Liebe?
Mach. (wie oben). Meine Courage ist aus.
Lucy. Kein Pfand der Liebe?
Polly. Adieu.
Lucy. Lebewohl.
Mach. Horch, horch, das Geläute.
Alle (zusammen). Tol de rol lol etc.

Der Gefängnisswärter. Vier Frauen mehr, Hauptmann, jede mit einem Kinde! Da sind sie.

(Es kommen Frauen mit Kindern.)

Mach. Was — vier Weiber mehr! — Das ist zu viel. — Hier, — sag' des Sheriffs Leuten, dass ich fertig bin.

(Macheath mit den Wachen ab.)

Scene 16. Es kommen der Bettler (der Verfasser des Stücks) und der Schauspieler (die vor der Ouverture eine kurze Unterredung gehabt haben).

Schausp. Aber, ehrenwerther Freund, ich hoffe, Ihr wollt nicht, dass Macheath wirklich hingerichtet werden soll.

Bettler. Ganz gewiss, Herr. Um das Stück vollkommen zu machen, habe ich strenge poetische Gerechtigkeit geübt. Macheath soll gehangen werden, und was die andern Personen des Stücks betrifft, so müssen die Zuhörer vermuthen, dass sie alle entweder gehangen oder transportirt worden sind.

Schausp. Dann, Freund, ist das offenbar eine tiefe Tragödie. Die Katastrophe ist handgreiflich falsch, denn eine Oper muss gut enden.

Bettler. Ihr Einwand ist sehr richtig, und kann leicht beseitigt werden. Denn Sie müssen zugeben, dass in dieser Art von Stücken es von keiner Bedeutung ist, wie unsinnig die Dinge vorgebracht werden, — also —

ihr Gesindel da, — lauft und schreit: Gnade, — lasst den Gefangenen im Triumph zu seinen Weibern zurückbringen.

Schausp. Das Alles müssen wir thun, um dem Geschmack der Stadt zu gefallen.

Bettler. Durch das ganze Stück können Sie eine solche Aehnlichkeit der Manieren des hohen und niedern Lebens finden, dass es schwer ist zu bestimmen, ob (in den fashionablen Lastern) die feinen Gentlemen die Gentlemen von der Strasse nachahmen, oder die Strassengentlemen die vornehmen. Wäre das Stück geblieben, wie ich anfänglich beabsichtigte, hätte es eine ausgezeichnete Moral vorgebracht. Es hätte gezeigt, dass das niedere Volk seine Laster in eben solchem Grade hat, wie die Reichen: und dass sie dafür Strafe erleiden.

Scene 17. Macheath mit den Weibern, vom Pöbel begleitet; Tanz mit lüderlichem Schlussgesang.

Man wird aus diesen Scenen zur Genüge ersehen, dass die Bettleroper in der That Abbild der vollsten Gemeinheit und schärfste Satire zugleich ist, und sich weniger darüber wundern, dass sie geschrieben worden und noch jetzt in London gegeben wird, als darüber, dass ein solches Werk auf die Bühne kommen konnte, während Walpole und die übrige gekennzeichnete Gesellschaft am Ruder waren.*)

*) Ueber die geschichtliche Grundlage vergl. Händel von Chrysander, Band II.

IV.

Biedermann und Bach.

In jüngster Zeit ist wiederholt über Sebastian Bach in einer Weise gesprochen worden, wonach man annehmen müsste, der Grossmeister deutscher Tonkunst habe unbekümmert um Das, was etwa um ihn herum vorgehen mochte, still und ganz bescheidentlich für sich Musik gemacht. Wie man noch vor kurzer Zeit des Glaubens war, Bach habe ziemlich unbeachtet gelebt, — eine Ansicht, welche nur aus der vollsten Unkenntniss seiner Lebensumstände und der gleichzeitigen musikalischen Literatur hervorgehen konnte, — so macht man ihn jetzt zu einer Art musikalischen Philisters und giebt wohl gar ein solches Genrebild für eine sociale Studie aus.

Aber Bach hat nicht nur an dem allgemeinen musikalischen Leben seiner Zeit einen sehr lebhaften Antheil genommen, sondern sich gelegentlich sogar in die darin auftauchenden Streitigkeiten gemischt. Bekannt ist in dieser Beziehung sein Streit mit dem Herausgeber des „kritischen Musikus", Scheibe, ein Streit, der wegen der Aufklärung, die derselbe über Bach's Schreibweise der musikalischen Verzierungen giebt, von besonderer Bedeutung ist. Die zweite Auflage des kritischen Musikus enthält sämmtliche darauf bezügliche Aktenstücke. Doch war hier Bach der Angegriffene, er antwortete nur, oder liess vielmehr auf eine Herausforderung antworten.

Mehr noch als dieser Zwist spricht für die rege Theilnahme Bach's auch an der wissenschaftlichen Seite der Tonkunst seine Mitgliedschaft bei der „Societät der musikalischen Wissenschaften“. Er trat, auf Mitzler's Veranlassung, dessen Lehrer er gewesen, 1747 in diese Gesellschaft ein, „liess sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung“, und lieferte der Societät die Bearbeitung des Chorals: „Vom Himmel hoch da komm' ich her“, so wie einen sehr künstlichen Kanon. „Er würde“, meint Mitzler in seinem Nekrologe Bach's (Mus. Bibl. Bd. IV. Thl. 1. S. 158 ff. 1754), der nach Ton und Inhalt den späteren Lebensbeschreibungen Bach's noch jetzt weit vorzuziehen ist, „ohnfehlbar noch viel mehr gethan haben, wenn ihn nicht die kurze Zeit, indem er nur drei Jahre in solcher gewesen, davon abgehalten hätte.“

Ob Bach einen ausgebreiteten Briefwechsel gepflegt, möchte sehr zu bezweifeln sein, dass er aber über Deutschland hinaus bekannt und berühmt, auch mit dem Auslande in Verbindung kam, erhellt u. A. aus einem Briefe des Gouverneurs der Festung Aggershuys in Norwegen, G. v. Bertouch, der selbst ein eifriger Musiker, wie Mitzler (Bibl. I. 4. S. 83) erzählt, einen Brief an Bach richtete, aus dem folgende Stelle mitgetheilt wird: „Unter Anderm schreibt mir Sr. Lotti aus Venedig folgende Worte: *miei compatrioti sono genii et non compositori, ma la vera compositione se truva in Germania,* das ist: Meine Landsleute haben gute Einfälle, sind aber keine Componisten, sondern die wahrhafte Composition findet man in Deutschland.“ Nebenbei gesagt, ist diese Briefstelle auch durch die Aeusserung Lotti's sehr merkwürdig. Lotti hatte — wenn er nicht etwa blos darauf ausging, dem General etwas Schmeichelhaftes zu sagen, was kaum anzunehmen ist — offenbar eine klarere und tiefere Einsicht in das Wesen der italienischen und deutschen Tonkunst, als die Leute, die noch heutigen Tages bei dem bekanntesten, ziemlich trockenen und jedenfalls sehr mittelmässig gearbeiteten Crucifixus dieses Componisten vor Entzücken und Bewunderung ausser sich gerathen, während sie mit Bach nichts anzufangen wissen. *)

*) Bei dieser Gelegenheit mögen zwei neuerdings bekannt gewordene

Bach selber war in Betreff der ausländischen Musik der Ansicht, es gäbe „in den Musiken aller Nationen schlechtes Zeug und auch wieder etwas Schönes", — und während die guten Deutschen sich noch darüber stritten, ob es in Deutschland einen „eigenen Geschmack" in der Musik gäbe, hatten die Ausländer längst herausgefunden, dass Bach's Geschmack nicht aus der Nachahmung einer fremden Nation entstanden sei, sondern einen „Originalgeschmack" darstelle.

Briefe Bach's hier ihre Stelle finden, welche das Abendblatt der „Neuen Münch. Ztg." (Nr. 275. vom 18. Novbr. 1861) zuerst veröffentlichte und ein Verwandter Joh. Seb. Bach's, Herr Kaufmann Emmert von Marksteft, mitzutheilen die Güte hatte. Dieselben lauten:

I.

Monsieur
Monsieur J. E. Bach,
Chanteur et Inspecteur
du Gymnase

† *l'occasion.* *à Schweinfourt.*

Leipzig, den 6. Oktober 1748.

Hoch-Wohl-Edler
Hochgeehrter Herr Vetter.

Ich werde wegen Kürze der Zeit mit Wenigem viel sagen, wenn sowohl zur gesegneten Weinlese als bald zu erwartendem Ehe-Segen Gottes Gnade und Beystand herzlich *apprecire.* Mit dem verlangten *exemplar* der Preussischen *Fuge* kann vorjtzo nicht dienen, indem *justement* der Verlag heute *consumiret* worden, sindemahl nur 100 habe abdrucken lassen, wovon die meisten an gute Freunde *gratis* verthan worden. Werde aber zwischen hier und neuen Jahresmesse einige wieder abdrucken lassen; wenn dann der Hr. Vetter noch gesonnen ein *exemplar* zu haben, dürften Sie mir nur mit Gelegenheit nebst Einsendung eines Thalers davon *Post* geben, so soll das verlangte erfolgen. Schliesslich nochmals bestens von uns allen *salutiret* beharre

deren Hochwohl-Edler

ergebener
J. S. Bach.

*P. S.**) Mein Sohn in Berlin hat nun schon 2 männliche Erben, der erste ist ohngefähr um die Zeit geboren, da wir leider! die preussische *Invasion* hatten; der andere ist etwa 14 Tage alt.

*) Ist auf den freien Raum neben dem Texte geschrieben.

Alles doch wohl lebendiges Zeugniss für die gleichzeitige hohe Geltung, die weithin leuchtende Bedeutung und die allseitige Thätigkeit des Grossmeisters der Tonkunst.

II.

A Monsieur
Monsieur J. E. Bach,
Chanteur et Inspecteur
des Gymnasiastes, de
la Ville Imperialle
Cobourg
Franque à Saalfeld *à Schweinfourt.*

(*Saalfeld* ist ausgestrichen und *Cobourg* darüber corrigirt.)

Leipzig, den 2. November 1748.

Hoch-Edler etc.
Hochgeehrter Herr Vetter.

Dass Sie nebst Frau Liebsten sich noch wohl befinden, versichert mich Dero gestriges Tages erhaltene angenehme Zuschrift, nebst mitgeschicktem Kostbaren Fässlein Mostes, wofür hiermit meinen schuldigen Dank abstatte. Es ist aber höchlich zu bedauern, dass das Fässlein entweder durch die Erschütterung im Fuhrwerk, oder sonst Noth gelitten; weil nach dessen Eröffnung im hiesiges Ohrtes gewöhnlicher *visirung*, es fast auf den 3ten Theil leer und nach des *visitatoris* Angebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat; und also schade, dass von dieser edlen Gabe Gottes das geringste Tröpfflein hat sollen verschüttet werden. Wie nun zu erhaltenem reichen Seegen dem Herrn Vetter herzlichen *gratulire;* als muss hingegen *pro nunc* mein Unvermögen bekennen, um nicht im Stande zu sein, mich *reellement revengiren* zu Können. Jedoch *quod differtur non auffertur*, und hoffe *occasion* zu bekommen, in etwas meine Schuld abtragen zu Können.

Es ist freylich zu bedauern, dass die Entfernung unserer beiden Städte nicht erlaubet persönlichen Besuch einander abzustatten; Ich würde mir sonsten die Freyheit nehmen, den Herren Vetter zu meiner Tochter *Liessgen* Ehren Tage, so Künftig Monat Januar 1749 mit dem neuen Organisten in Naumburg, H. Altnichol, vor sich gehen wird, dienstfreundlich zu *invitiren*. Da aber schon gemeldete Entlegenheit, auch unbequeme Jahres Zeit es wohl nicht erlauben dörffte den Herrn Vetter persönlich bey uns zu sehen: So will mir doch ausbitten, in Abwesenheit mit einem christlichen Wunsche ihnen zu *assistiren*, womit mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle, und nebst schönster Begrüssung an Ihnen von uns allen beharre

Dero Hoch Edelgeboren

gantz ergebener treuer Vetter
und willigster Diener
Joh. Seb. Bach.

Am wenigsten bekannt aber ist es, dass Bach sich noch im letzten Jahre seines Lebens bei einem Streit betheiligte, der eine Weile stark von sich reden machte und u. A. auch Mattheson

P. S. *) *M.* Birnbaum ist bereits vor 6 Wochen beerdigt worden.

P. M. **) Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt *offeriren*, fernerhin mit dergleichen *liqueur* zu *assistiren;* So muss doch Wegen übermässiger hiesiger Abgaben es *depreciren;* dann das die Fracht 16 *gl.* (Groschen), der Ueberbringer 2 *gl.*, der *Visitator* 2 *gl.*, die Land*accise* 5 *gl.* 3 *dl.* und *general-accise* 3 *gl.* gekostet hat, als Können der Herr Vetter selbsten ermessen, dass mir jedes Maass fast 5 *gl.* zu stehen Kömt, welches dann vor ein Geschenke alzu Kostbar ist.

Der Empfänger dieser Schreiben ist Johann Elias Bach, zweiter Sohn von Johann Valentin, Enkel von Georg Christoph, dem Bruder des Vaters von Johann Sebastian. Sonach waren Johann Sebastian und der Vater des Briefempfängers wirkliche Vetter. Johann Elias selbst war 1705 geboren, am 29. Mai 1743 als Kantor und Inspektor des Gymnasiums zu Schweinfurt feierlichst eingeführt worden, und starb 1755. Musikalisch besonders hervortretend war derselbe, soviel sich das gegenwärtig beurtheilen lässt, wohl nicht. Wohl aber bezeugen die beiden Briefe Sebastian's an ihn auf's Neue, wie noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Bach'sche Familie den von Alters her gepflegten Zusammenhang zu wahren wusste. Versäumt doch Sebastian in der Nachschrift des ersten Briefes nicht, den Herrn Vetter von der Nachkommenschaft seines damals zu Berlin im Dienste Friedrichs des Grossen befindlichen Sohnes Carl Philipp Emmanuel zu unterrichten, während er im zweiten des Ehrentages seiner Tochter Elisabeth Juliane Friederike gedenkt, die 1726 geboren, sich damals, im dreiundzwanzigsten Lebensjahre mit Altnikol vermählen sollte, jenem Schwiegersohne Bach's, dessen fleissige und zuverlässige Abschriften einzelner Werke des Meisters noch gegenwärtig der Bachgesellschaft ein schätzbares Material unterbreiten. Andererseits bezeugen jene Schriften ebensosehr die Achtung und Zuneigung des Johann Elias für Sebastian. Aus dem ersten Schreiben geht hervor, dass er sich von letzterem ein Exemplar des damals eben in Leipzig erschienenen Werkes ausgebeten, welches als die Frucht der im Jahre 1747 stattgehabten Reise Johann Sebastian's nach Potsdam, wo ihn Friedrich der Grosse zu sehen gewünscht hatte, zu betrachten ist. Denn

*) Ist auf den leeren Raum neben der zweiten Seite des Briefes geschrieben.
**) Auf der dritten Seite.

Veranlassung zu mehreren Schriften gab. Da dieser Zwist bisher nur sehr ungenau dargestellt worden ist, zugleich aber einen eigenthümlichen Einblick in den damaligen musikalischen Bildungszustand gewährt, gehen wir ausführlicher darauf ein.

Fast zwanzig Jahre lang hatte der Rector Johann Gottlieb Biedermann erst in Naumburg, seit 1747 zu Freiburg mit Ehren seiner Schule vorgestanden, auch nebenbei der Tonkunst manches Stündchen gewidmet, ohne dass von ihm in Lieb' oder Leid ausserhalb gelehrter Kreise geredet worden wäre. Da gab eine von ihm veranstaltete Friedensfeier Veranlassung zu einem erbitterten Kriege

es dürfte unter der Bezeichnung der „Preussischen Fuge“ wohl nichts anders zu verstehen sein, als das „Musikalische Opfer“, worin Sebastian nach der Rückkehr von Potsdam das ihm vom König aufgegebene Thema mehrfach ausgeführt hat. Zugleich erfährt man dabei die Stärke der ersten Auflage, den Preis, und gewinnt die Einsicht, dass ein materieller Vortheil für den Componisten daraus kaum erwachsen sein kann. Es ist freilich eine alte Geschichte, dass es zumeist die „guten Freunde“ der Künstler sind, an welche sie ihre Werke „gratis“ zu „verthun“ haben. Nebenbei erfährt man aus dem zweiten Schreiben, wahrscheinlich in Folge einer Anfrage des Adressaten, wann Bach's Vertheidiger, Birnbaum, gestorben ist. Denn es ist wohl als gewiss anzunehmen, dass damit der Leipziger Magister Johann Abraham Birnbaum gemeint ist, der am Ende der dreissiger Jahre die Vertheidigung Sebastian's gegen einen Angriff I. A. Scheibe's unternommen hatte. Die hierauf bezüglichen Schriften sind, wie schon oben bemerkt, am Schlusse der zweiten Auflage des „Kritischen Musikus“ von Scheibe (Leipzig, 1745), zusammen gedruckt.

Endlich ist es rührend, wie der Jüngere dem verehrten Meister ein „Fässlein Mostes“ zusendet, Johann Sebastian mit behaglicher Freude dessen gedenkt, aber nicht eben viel des gesandten Weines erhält, und schliesslich wegen der hohen Spesen für weitere Gaben danken muss. — Was die Schreibweise der beiden Briefe betrifft, so stimmt sie mit der sonst bekannten Ausdrucksweise Johann Sebastian's überein. Es ist die galante Schreibart, die damals für besonders gebildet galt. Bach hatte sie sich in seiner Jugend angeeignet, und wohl schwerlich Zeit und Gelegenheit, in seiner späteren Zeit, als bereits ein Umschwung dagegen eingetreten war, auch an dieser Reformation mitzuarbeiten. Dies besorgte von Seiten der Tonkunst Mattheson, der seine ersten Werke in jenem galanten Mischmasch schrieb, aber bereits in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts davon abkam, die zweite Auflage seiner grossen Generalbassschule (Hamburg, 1731) im Sinne eines deutlichen deutschen Stils umarbeitete und dann unausgesetzt und zwar mit grossem Glücke bemüht war, diesen Stil zu verbessern.

gegen ihn. Wahrscheinlich doch zum Andenken an den westphälischen Frieden (Forkel, der vermuthlich von Doles selbst die Sache überkommen, schreibt: „zum Andenken des dreissigjährigen Krieges,“ Mus.-Lit. S. 483) veranstaltete Biedermann nach damals noch allgemein üblichem Brauch eine dramatische Aufführung im grossen Saale des Freibergischen Gewandhauses. Das Stück selbst war von einem blinden Dichter Namens Enderlein verfasst, die dazu gehörige Musik aber dem damals als Cantor in Freiberg angestellten, später (1756) nach Leipzig berufenen Doles übertragen worden. Sei es die Composition, sei es der Inhalt des Stückes, oder beides zusammen — genug, die Aufführung fand den entschiedensten Beifall. Nicht nur die Freiberger selber, auch die Bewohner der umliegenden Gegend (die ohne Zweifel Söhne auf der Schule hatten, und Schüler waren doch höchst wahrscheinlich die Darsteller des „Singspiels“), eilten in Masse herbei, es erfolgten zahlreiche Wiederholungen, und als klingendes Ergebniss fanden sich schliesslich über 1500 Thlr. in der Kasse vor. Biedermann, der die ganze Vorstellung veranlasst und geleitet hatte, war natürlich auch der Herr dieser Einnahme, und „berechnete nicht die Hälfte dieser Einkünfte und gab dem Cantor für alle seine Mühe und Arbeit nur 30 Thlr., die aber dieser verbat und sich mit dem erhaltenen Beifall begnügen wollte“. „Man unterliess aber nicht“, erzählt Forkel weiter, „über dies Verfahren des Rectors in der Stadt allerlei Bemerkungen zu machen, und der Rector, welchen dies verdross, schrieb dafür ein Programm, worin er zu beweisen suchte, dass *musice vivere* nichts anders heisse, als liederlich leben, dass folglich alle Musiker liederliche Leute seien.“ „Wüsste man“, setzt er noch hinzu, „bei allen solchen Schriften die Veranlassung dazu so gut wie bei dieser, so würde sich finden, dass sie fast alle aus Privathass entstanden sind, dass man einen einzelnen Künstler nicht besser zu necken oder gar zu schaden glaubte, als durch Verunglimpfung der ganzen Kunst und Kunstgenossenschaft.“

Nach dieser Darstellung erscheint Biedermann als ein ebenso gemeiner als hämischer Mensch. Doch möchte zunächst wohl die Berechnung der „Hälfte der Einkünfte“ für den Componisten, wie sie dem Anscheine nach verlangt worden ist, eine übertriebene Forderung gewesen sein. Bedenkt man, dass noch in dem ersten Viertel

des Jahrhunderts R. Keiser für die Composition einer ganzen Oper funfzig Reichsthaler erhielt, so sollte man meinen, dass jene dreissig Thaler nicht gar so geringfügig waren. Da jedoch über die Verwendung der Einnahme, die Biedermann machte, über etwaige vorher genommene Abrede mit Doles und die Verpflichtungen, die diesem sein Cantorat auferlegte, nichts Näheres angegeben wird, so lässt sich über das persönliche Verhalten der beiden Hauptbetheiligten kein endgültiges Urtheil feststellen. Doch kann man der Annahme einer einseitigen Darstellung durch Forkel sich kaum entschlagen, wenn man die Auslegung liest, die derselbe dem Biedermannschen Programme gegeben hat. Dies Programm war ein starker Missgriff, und sein Verfasser hat davon Aerger genug gehabt, aber bei eingehender Betrachtung stellt sich die Sache doch nicht so dar, wie die obigen Bemerkungen den Anschein geben.

Am 12. Mai 1749 erschien die unglückliche, einen Quartbogen füllende Schrift: *De Vita Musica ex Plaut. Mostellar, Act. III. Sc. II., praefatus ad orationes benevole auscultandas officiose invitat M. Jo. Gottl. Bidermann, R. Freibergae.* Im Eingange des Schriftchens wird bemerkt, dass jegliches Ding, wenn es übertrieben werde, mehr Schaden als Nutzen stifte. Dies treffe denn auch so manche Art, die Wissenschaften zu betreiben, und wie Daniel Maichelius in der Abhandlung *de corruptione mentis per Studiorum culturam (Tubing. 1738)* solches vom Sprachstudium, der Geschichte, Philosophie u. s. w. nachgewiesen, so solle nun mit Wenigem gezeigt werden, dass auch von der Musik Ähnliches gelte. Fern liege es, das anzuführen, was sich auf die Empfehlung der Musik beziehe, von der Owen sage:

Optima musarum est; reliquis idcirco negatum
Artibus a musis musica nomen habet.

Wohl aber sei es beklagenswerth, dass nicht durch Schuld der Kunst, wohl aber der Menschen, die Gewohnheit zu Singen und zu Spielen, häufig Geist und Sitte übel zurichte und zu jeglicher Ausschweifung geneigt mache. Wie denn auch der alte Simo bei Plautus in Bezug auf das lüderliche Leben, wozu sein Sohn verleitet worden, in die Worte ausbreche:

Musice hercle agitis ætatem, ita, ut vos decet vino
et victu etc.

Woraus offenbar erhelle, dass schon frühzeitig die der Gesangskunst Beflissenen in üblem Rufe gestanden hätten.

An diese Auslegung des „*musice vivere*“ knüpft Biedermann nun eine Reihe von warnenden Beispielen. Schon Jubal, der Erfinder der Musik, stamme nicht von dem frommen Seth, sondern von Kain ab.*) Die Aegypter hätten ihre Söhne von der Erlernung der Musik, als einer Verweichlichung des Geistes, zurückgehalten. — Horaz sogar führe, wenn er dem Augustus die verkehrten Sitten seiner Zeit herzähle, die übertriebene Liebhaberei zum Gesange unter den Ursachen des Staatsverderbens mit den Worten an:

Venimus ad summum fortunæ; pingimus atque psallimus.

Cato, der strenge Sittenrichter, habe das Singen nicht eines ernsten Menschen würdig erachtet, — Caligula und Nero seien nach den Zeugnissen des Sueton und Tacitus durch die Vorliebe zur Musik in früher Jugend verdorben, — aus späterer Zeit werden u. A. Cardanus, und schliesslich Luther angeführt, an dessen Worte: „Du mein lieber junger Gesell, solst dich vor denen verkehrten Gemüthern, welche die so wohl der Natur als Kunst nach sehr schöne Gabe der Music missbrauchen, hüten, und gewiss glauben, dass sie der Teuffel dahin reisset“ — eine eindringliche Ermahnung an die Jugend geknüpft wird, über der Musik nicht die rechte Ausbildung zu versäumen und sie nur in gehörigem Maass auszuüben.**) Wie dies auch von zweien der eben aus der

*) *Ipsae certe litterae diviniores, quum de auctore musices, Jubale, exponunt (Genesis. II., 21), originem non ex religiosi et pii Sethi, sed impii Caini progenie trahente, tacite nos admonere videntur, ut caute et circumspecte hac in arte versemur, ne, in avia abrepti, ipsi inventori similes evadamus.*

**) *Audiant haec, et altis in fixa medullis reponant iuvenes arti voce ac fidibus canendi ita servientes, ut aliis offendiculo, sibi autem ipsi maximo damno fiant. Audiant, qui vel totos dies in ea arte consumunt, vel in cauponis, ganeis, popinisve eam infamant; — vel qui, dum plateas obeundo ostiatim cantant, animi vivitate abrepti, dant sine mente sonos: vel, qui ex officii ratione peritiam modulandi ad templa quidem adferunt, peracto autem cantu, reliquas et potiores cultus divini partes, per posticam se proripientes, aut plane praetermittant, aut retracti, levi brachio tractant. Audiant, inquam, hanc Megalandri* (d. i. Luther) *admonitionem ii, qui in scholis eo consilio inprimis versantur, ut reip. usui aliquando esse possint et ornamento; audiant,*

Schule zu entlassenden Zöglinge gelte, welche das wissenschaftliche Studium mit dem der Musik auf das Glücklichste zu vereinigen gewusst, und deren einer eine in französischer Sprache verfasste Rede über das Thema: *Musica tamquam virtutis administra*, halten werde.

Jeder Unbefangene wird zugeben, dass, abgesehen von der Anknüpfung an die plautinische Stelle und den zum Theil gesuchten, zum Theil sehr oberflächlichen geschichtlichen Anführungen, in dem wesentlichen Endzwecke der Schrift kaum eine Beleidigung der Musiker selbst, sicherlich aber kein Verdammungsurtheil der Tonkunst als solcher zu finden ist. Nichtsdestoweniger wurde dieselbe in dieser Weise aufgefasst, und vor Allem Mattheson gegen dieselbe eingenommen.

Dieser, allezeit bereit, für die Tonkunst eine Lanze zu brechen, gab in demselben Jahre seine Schrift: „Mithridat*) wider

et artem voce ac fidibus canendi suis limitibus circumscribere discant, ne abusu praeter spem atque exspectationem corrumpantur. Experientia et usu edocti norunt magistri, formandis adolescentibus praefecti, quod, quo plus phantasiae studium musicum poscit, eo liberius eius cultores frena laxent, et monitoribus asperi, vitiosum sensim habitum contrahant, qui postea, in rerum ab intellectu et iudicio pendentium, solida cognitione comparanda, remoras ac salebras opponit vix superandas. Ita igitur in hoc studio versentur ut ne mens irritamentis et fomentis illecebrarum magis suffocetur, quam arrigatur. Imo ita hanc artem colant, ut condimenti sit loco, quo animus seriis laboribus defatigatus, recreetur denuo et refocilletur. Imprimis autem caveant, ne, iis scientiis neglectis, quae ad consequendam veram felicitatem nos adducunt, scopo excidant, aut, dissolutae vitae adsu scant, digni, quibus Plautina verba adclamentur

Musice hercle agitis aetatem!

*) Diese Schrift, in welcher Mattheson eine nach damaliger Art sehr elegante Uebersetzung der Rosa'schen Satire auf die Tonkunst giebt, ist Friedrich dem Grossen zugeeignet. Ueber die Aufnahme, welche dieselbe bei dem König fand, erhielt der Verfasser ein Schreiben, aus dem er die Worte anführt: *Sa. Majesté l'a reçue fort gracieusement et m'en a paru très satisfaite.* — Es dürfte bei dieser Gelegenheit nicht ohne Interesse sein, an eine, so viel uns bekannt, seit ihrer ersten Mittheilung nicht mehr erwähnte und bei der grossen Seltenheit des betreffenden Buches so gut wie verschollene Anekdote, die Friedrich's Flötenspiel betrifft, zu erinnern. In der zweiten Dosis der Panacea (S. 71 ff.) spricht Mattheson davon, dass die Tonkunst, die Wissenschaften, wenn Fürsten sich derselben befleissigen, sehr

den Gift einer welschen Satyre, genannt: *La Musica,*" heraus. Geht dieselbe zunächst gegen Salvator Rosa, so benutzt Mattheson doch in den Anmerkungen die Gelegenheit auch auf Verwandtes hinzuweisen, z. B. S. 8: „Ein gewisser Verfasser z. E. verräth sich gleich im Anfange seiner Einladungsschrift, *de vita musica,* dass er nicht, nach Maassgebung dieses Titels, eigentlich das böse Leben einiger ungerathenen Musikanten, sondern vielmehr die ruhm-

heilsam wirken. „In den gefährlichsten Zufällen wird man sich Gutes von ihnen versprechen müssen. *Emoliunt mores!*" Zum Beweise führt er sodann den Brief eines Candidaten der Gottesgelahrtheit an, der ihm 1745 aus Meissen geschrieben, in wie grosser Bedrängniss sich die Stadt nach dem Einzuge der Preussen befunden habe: „Die Noth stieg zum höchsten, und jeder wollte sich auch des Lebens verzeihen, da er schon seiner übrigen Güter vergessen hatte. Ich, als ein armer Musensohn, nahm gleichfalls Theil daran. Die Menge der ungestümen Feinde stiess mich von einer Seite zur andern. Ich sah mich gezwungen, ohne Freund, ohne Trost, mein Heil einzig und allein der ewigen Vorsehung zu befehlen, und in einem Winkel auf dem Markte, zur Morgenzeit, ein wenig Ruhe zu suchen. Aber, o Wunder! hier hörte ich unvermuthet den angenehmsten Ton einer Querflöte, die dem grossen Schöpfer zu Ehren ein Morgenlied anstimmte. Eher hätte ich, bei dem auf allen Gassen entstandenen Kriegsgeschrei den Untergang der Stadt als eine süsse Harmonie erwartet. Dieser Klang machte mich kühn, eine unweit halberfrorene, feindliche Postirung, die zu gleicher Zeit alle Beschäftigung einstellte und der Musik ganz gelassen zuhörte, mit diesen Worten zu befragen: Mein Freund, wer mag das wohl sein, der so schön spielet? der Soldat gab, als etwas bekanntes, zur Antwort: Es ist mein König!*) Dieser herzhafte Ausspruch flösste mir von neuem so viel Trost und Leben ein, dass ich nicht mehr mit Elias seufzete: „Es ist genug", sondern vielmehr den Herrn bat: Lass mich leben und das zukünftige Gute sehen! Ich schloss viel besser, als mancher eingebildete Weltweiser also: Versäumet der König nicht, sein Morgenlied, Gott zu Ehren, öffentlich anzustimmen, obschon das Schlagen vor der Thür ist, so muss er gewiss Glauben und Gottesfurcht hegen, welcher zu Folge er auch, als ein Ueberwinder, Barmherzigkeit ausüben wird. Alle Furcht verschwand" u. s. w.

*) Mattheson macht zu dieser Stelle die Anmerkung: „Ein Umstand der klärlich zeiget, dass solche königliche Uebung gewöhnlich, und auch die Worte des Liedes bei der Armee nichts fremdes gewesen. Es fängt sich nämlich so an: Jesu, meine Stärke, deine Wunderwerke etc. nach der Melodie: Jesu meine Freude etc. Man findet solches in den Magdeburger und Berliner Gesangbüchern, und Jedermann nennt es nur: des Königs Morgenlied."

würdigste Kunst selber beschuldigen will, als ob eben Sie die menschlichen Gemüther verderbe. Und er gestehet es deutlich, doch unvorsichtiglich, dass er die Feder nicht ergreife, die Tonkunst zu loben; indem sein löblicher Vorsatz, sie zu schelten, aus allen Zeilen hervorleuchtet. Er thut es auch nicht für die lange Weile; doch etwas unbiedermännisch. Der Bewegungsgrund seiner Schmähschrift soll, dem Bericht nach, von einem Singspiel herrühren, weil es entdeckt worden, dass er die Poesie dazu, vorgegebenermaassen, nicht selbst gemacht habe; und dass die darüber verfertigte Musik mehr Beyfall gefunden. als seine prosaische, und meistens nachgeschmierte Arbeit. So lauten die Worte!" S. 214: „Es bestehet die ganze Schrift in einem einzigen Bogen 4to., dessen erste Seite den Titel, die anderthalb letzten aber vier Schülernamen, Beschaffenheit und Ankündigung ihrer Abreise enthalten. Wenn man nun die übrigen Seiten, die, daselbst aus allerhand Büchern, ohne Urtheils-Kraft, ausgeschriebene, und sich auf 30 oder mehr erstreckende ungeprüfete Stellen abziehet; was wirds denn seyn, das nachbleibet, und dem Verfasser selbst zugehöret, in soweit es *Vitam musicam* betreffen kann! Wenig oder nichts!"

Offenbar hatte Mattheson hierbei einen nicht völlig zuverlässigen Gewährsmann für seine Angaben, während er zugleich die Schrift selbst theils zu gewichtig, theils zu einseitig aufnahm.

In Folge dessen entbrannte der Streit in höherem Grade. Die Frankfurter Gelehrten Zeitungen (1750 No. III. p. 13.) treten in einer Beurtheilung des Mithridat gegen den Verfasser desselben auf. „Er hält den Rect. Bidermann vor einen abgesagten Feind der Musik, sagt aber nicht, dass er in seinem *Progr. de Vita musica* die Music hin und wieder gelobet und nur ihren Missbrauch getadelt. Ebenderselbe soll die Verse zu dem in Freyberg aufgeführten Singespiel nicht gemacht haben. Wo hat er aber dieses jemahls gesagt? Er schreibt ferner: die Music habe bei demselben Singspiel mehr Beifall gefunden als die Action. Das Gegentheil bezeugen die, so dabei gewesen, so, dass bei der Wiederholung desselben das zweite, dritte und vierte mahl vieles von der Music weggelassen werden muste, um den Geschmack derer Zuschauer zu erhalten."

Aber die Feinde ruhten nicht. Die Berlinischen Nachrichten brachten einen Brief voll der gröbsten Ausfälle gegen den Rector. Er habe während der Abfassung jenes Programmes seine Schüler versäumt, nachher vierzig Tage zum Ausruhen gebraucht, wolle den Schülern die Music verhasst machen, habe, seit er einen Zwist mit einem Cantor gehabt, angefangen, sein Collectaneenbuch mit dem Artikel: Musica, zu vermehren u. dergl. mehr. Andererseits fand mit ausdrücklicher Beziehung auf die gehässige und feindselige Hand, die dies geschrieben, das Programm im Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten (1750 No. 17.) eine rechtfertigende Anzeige.

Gleichzeitig jedoch erschien ein halber Bogen in 4to, ohne Nennung des Verfassers und des Ortes: „Christliche Beurtheilung des von Hrn. M. Biedermann, Freybergischen Rectore, edirten *Programmatis de Vita musica.*“ Dieses Flugblatt, von dem weiterhin noch die Rede sein wird, begann mit den Worten: „Es hat der in alten Heydnischen und fabelhaften Schriften vielleicht mehr als in dem wahren Worte Gottes belesene M. Biedermann ein *Progr. de Vita musica* ausgegeben, in welchem er durchgehends nur von lasterhaften Personen redet, etc.“ Am Schlusse heisst es: „Wenn Niemand mehr die Musik studieren soll, wie würden dann die Hochzeiten und Kirmsen bestehen?“

Ietzt erfolgte abermals eine Vertheidigung. Ebenfalls ein halber Bogen: „Aufrichtige Gedanken über das Biedermannsche *Progr. de Vita musica,* und die darüber gefällten Urtheile, gedruckt zu Sanct Gallen*).“ Diese Schrift knüpfte an die Auslegung des *„musice vivere“* an, was nach allen gelehrten Auslegern heisse: „ein liederliches Leben führen“, und nicht wie die Musikanten meinten: es heisse in seinem Gotte vergnügt sein. Sodann aber wird der Beweis angetreten, dass der Rector nur gegen den Missbrauch der Musik aufgetreten sei.

*) Diese kleine Schrift nahm Gottsched, dessen Verständniss von musikalischen Dingen bekanntlich da aufhörte, wo die eigentliche Musik anfängt, (eine Eigenheit, die verbreiteter ist, als man gewöhnlich annimmt), in seinen neuen Büchersaal (Bd. IX.) auf. Dafür bekommt er gelegentlich von Mattheson Eins ab.

Der Rector selbst hatte bis dahin wenigstens nicht offenkundig sich in den Streit gemischt.

Da erschien eine Schrift: „Nachgedanken Herrn *M.* J. G. Biedermann's, Rector der Schule zu Freyberg, über sein *Progr. de Vita musica* in einem Verweisschreiben an eine hochwürdige Person zu Freyberg entworfen. Freyberg auf Kosten des Verfassers 1750."

Das, und dass der „berlinische Zeitungsschreiber" diese „Läster-Scartaque abermals in seinen Blättern anzumelden kein Bedenken getragen" war dem guten Manne zu viel. Der Druckort war gefälscht, sein Name gemissbraucht, ihm ein bosshafter Widerruf untergeschoben worden! Nun schrieb Biedermann seine zwei Bogen starke „Abgenöthigte Ehrenrettung wider die unverschämten Lästerungen über seine Einladungsschrift *de Vita musica*, Leipzig 1750", in welcher er, unter Mittheilung über die bisherige Polemik, über Veranlassung und Absicht seiner Einladungsschrift Folgendes angiebt: „Da ich wahrgenommen, dass unsere Musensöhne, nebst vielen anderen Wohlthaten, einen ansehnlichen Zugang von der Musik geniessen, die wenigsten aber von einer so grossen Menge durch diese Kunst ihr Glück machen können, und über dieses die Absichten derer Wohlthäter dahin gehen, dass nützliche Werkzeuge zu Gottes Ehren und dem gemeinsamen Besten sollen gezogen werden; gleichwohl aber die Erfahrung lehret, dass viele, so sich dieser Kunst widmen, nicht nur andere nöthige Wissenschaften hindansetzen, sondern auch in ein liederliches Leben verfallen: so habe meine Schuldigkeit, meinem Beruf und meinem Gewissen gemäss erachtet, junge Leute durch vernünftige Vorstellungen vor dem Missbrauch dieser Kunst zu verwahren, und ihnen dabey treulich anzurathen, was zu ihrem besten dienet." Zugleich führt er wiederholt sanftmüthige Stellen aus einer Schrift von Mattheson, „Geistliche und Philosophische Mittel gegen die Verläumdung" an, und versichert dass die „Nachgedanken" durchaus böswillig erlogen seien. Was ihm darin in den Mund gelegt, als reue ihn sein Programm, als sei er von seinem Ephorus dazu verhetzt worden u. s. w. u. s. w. sei schändliche Unwahrheit.

Lorsqu'un Imposteur traveille à me noircir,
Que fait-il? il m'anime à toujours bien agir.

So schloss der Geplagte. Aber gleich war auch wieder eine neue Gegenschrift da. „Rechtmässige Vertheidigung wieder die groben Lästerungen, welche Herr M. I. G. Biedermann der Musik in seinem 1749 edirten *Programmate de Vita musica* unverschämter Weise angethan, und welche der Autor deren in St. Gallen gedruckten aufrichtigen Gedanken zu rechtfertigen sich unterstanden, allen Music-Verständigen vor Augen gelegt von einem Liebhaber der Music. Deutschland, auf Kosten des Verfassers. 1750." Hierin wird Biedermann zunächst wegen der „Einfalt" verspottet, dass irgend Jemand die „Nachgedanken" wirklich für eine Schrift von ihm selbst hätte halten können, sodann aber wird aus örtlichen und zeitlichen Umständen behauptet, dass die „Aufrichtigen Gedanken", die angeblich in St. Gallen erschienen, sicher nicht in der Schweiz gedruckt und höchst wahrscheinlich von Biedermann selber verfasst seien. Im Uebrigen *„si tacuisset et de Vita musica non scripsisset, philosophus mansisset."*

Gleichzeitig, oder bald darauf trat noch ein anderer Ungenannter auf den Kampfplatz. „Steffen Fidelbogens Studios. Prag. Sendschreiben an M. Bidermann, sein Programm betreffend *de Vita musica."* Angeblich: „Prag, den 1. hujus im Jahr currentis." Von den verschiedenen Flugblättern jedenfalls das unterhaltendste. Der Verfasser stellt sich, als gehöre auch er zu den durch Biedermanns ungerechten Angriff aufs höchste erbitterten Musikern, und schreibt dann eine Vertheidigung dieser letztern nieder, die näher angesehen, dem Rector vollständig beipflichtet und die Lüderlichkeit gar vieler Jünger der Tonkunst in bitterer Satyre geisselt. „Wie", fragt der Verfasser, „Sie sprechen gleich schlechtweg: gleichwie alle Wissenschaften dem Missbrauch unterworfen sind, also auch die Music. So, so! Wenn wir Ihnen das einräumen wollten, so hätten Sie auf einmal gewonnen Spiel. Aber wer hat Ihnen das gesagt, dass die Music dem Missbrauche unterworfen sei? Antwort: Die alten Aegyptier, Griechen und Römer. Ei! was scheren wir uns um diese Kerls. Diese gehörten zu den Alten. Alte Leute aber sind gemeiniglich wunderlich und verdriesslich. Folglich dürfen wir uns bey ihnen gar nicht Raths erholen. Ich vor meine Person werde Ihnen diesen gefährlichen Satz nimmermehr eingestehen. Noch weniger meine Herren Collegen in Deutschland.

Artifici in sua arte credendum. Und damit hollah! dabey solls bleiben.“ Aber was man nicht mit recht lebendigen Farben male, das begriffen die Leute nicht, daher denn auch der Verfasser dem Rector seinen eigenen Lebenslauf (wonach er einen Stern erster Grösse im Orden der Musikanten vorstelle), erzählen wolle. So erst werde derselbe einen rechten Begriff *de Vita musica* erhalten, denn er (der Verfasser) habe von Jugend auf recht *musice* gelebt. Hierauf folgt die Darstellung eines nichts weniger als rühmlichen Lebenslaufes. Statt etwas ordentliches zu lernen, wird der Junge ein Fiedler, treibt sich lüderlich in der Welt herum, schlägt die Ermahnungen seines Vetters, der ihm das Bild eines „rechtschaffenen Musicus“ vor die Seele führt, als mürrisches Geschwätz eines alten Grillenfängers in den Wind, heirathet aus „beywohnenden Ursachen in aller Eile“, lässt, nachdem er einen Diebstahl begangen, Frau und Kinder im Stich, treibt sich auf Hochzeiten, Jahrmärkten u. s. w. herum und geräth endlich in Prag unter die sogenannten „Prager Studenten“ (böhmische Musikanten). „Anfangs sahe es auch hier ein wenig wunderlich, man hatte dieses und jenes an meiner Music auszusetzen, und machten mir den Kopf so tolle, dass ich alle meine vorigen Instrumente bey Seite legte, und das Hackebrett mit allem Eifer zu lernen anfinge, auf welchem ich auch, ohne Ruhm zu melden, eine solche Fertigkeit erlanget habe, dass ich alle meine Vorgänger bei weitem übertreffe. Diesen edlen Beruf habe ich nun schon etliche Jahre mit aller Treue verwaltet, und wenn ich dabey meine Tage einmal beschliesse, so habe ich schon meine Grabschrift selbst verfertiget, welche mir zum ewigen Ruhm soll gesetzt werden. Sie lautet also:

Semper lustig *nunquam* traurig!
Hic jacet Steffen Fiedelbogen,
Der in der Welt herumgezogen:
Aetatem egit musice,
Nun ruht er hier *in pace,*
Ede! Bibe! Lude!“

Hieraus, heisst es dann schliesslich, werde der Rector nicht nur einen vollständigen Begriff *de vita musica* erhalten haben, sondern auch den unaussprechlichen Nutzen dieser edlen Profession deutlich einsehen. „Wollen Sie sich aber noch nicht weisen lassen,

so werde ich mich zwar nicht weiter mit Ihnen auflegen, denn ich habe mehr zu thun: Allein ich versichere sie, dass meine Herren Collegen schon im Stande sind, Ihnen durch ihre grundgelehrten Schriften zu zeigen, was es heisse: sich unter die Träbern mengen."

Mit dieser Vertheidigung konnte Biedermann vollkommen zufrieden sein, sie stand, ohne der Kunst selbst zu nahe zu treten, ganz auf seiner Seite, und der angebliche Lebenslauf des Fiedelbogen war in der That ein getreues Abbild jener fahrenden Musikanten, die zumal in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nicht so gar selten waren und welche schon Beer wie Kuhnau in zum Theil sehr ergötzlicher Weise geschildert hatten.

Hiermit scheint die Reihe der Flugschriften geschlossen zu haben.

Das Programm hatte aber auch eine andere Wirkung gehabt. Biedermann sowie die Angriffe auf den „Mithridat" hatten Mattheson in mehr als streitlustige Stimmung versetzt und er verfasste in Folge dessen nicht weniger als vier Schriften, die in dem Programm zwar eine Hauptveranlassung haben, keineswegs jedoch durchweg sich damit zu thun machen. Es sind dies die drei Dosen der „Panacea" und die „Freuden-Academie." Die erste Dosis: „Matthesons bewährte Panacea als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat, überaus heilsam wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthiger Verächter und gottloser Schänder der Tonkunst" (Hamburg 1750) trägt mehr den Charakter einer persönlichen Vertheidigung und kommt auf das *„musice vivere"* nur im §. 35. zu sprechen. Ganz anders die zweite: „Wahrer Begriff des harmonischen Lebens" (Hamburg 1750). Dieses ist die eigentliche Hauptschrift gegen Biedermann's Programm und die angeblich in St. Gallen erschienene Schutzschrift für dasselbe. War der Rector im Gewande der Gelehrsamkeit aufgetreten, so tritt ihm nun Mattheson auch seinerseits mit dem ganzen Aufwande seiner Belesenheit, seiner ausgebreiteten Kenntnisse und seines Witzes entgegen. Zunächst ficht er die Auslegung des *musice vivere* an. Diese Redensart stamme aus dem Griechischen, *μουσικως = decenter et eleganter* „wohlanständig", — die Stelle bei Plautus sei offenbar ironisch gemeint, wie schon die Zusätze *hercle* und *ita ut vos decet* bewiesen, — hieran reiht sich eine Erklärung der *Vita musica*

als eines „harmonischen“ Lebens in Sitte und Art — und schliesslich folgt eine ausführliche, zum Theil sehr ergötzliche Widerlegung der einzelnen von Biedermann angeführten Autoritäten. Wenn z. B. Jubal als Sprössling Kain's gescholten werde, so sei doch Kain Adam's Sohn, wir Alle aber Adam's Kinder. Dann müsste Alles, was mit Kainitischer Abkunft zusammenhänge, geflohen werden; so würde u. A. Naema, „welche das Spinnen und Nähen zur Welt gebracht haben soll“, „am allerverdächtigsten aussehen: und es wäre hohe Zeit, den Frauenzimmern eine stillschweigende Warnung zu geben, damit sie vor der Nadelarbeit und dem Rocken einen Abscheu bekommen; wenn sie ihn nicht grössesten Theils schon hätten. Sie müssen stillschweigend davon gehöret haben.“—Den Horaz hat, nach Mattheson's Ansicht, Biedermann gerade so gut verstanden, wie den Plautus, falsch nämlich, da der römische Dichter gar nicht vom Staatsverderben rede, füglich auch zu dem Kaiser Augustus nicht davon hätte reden können, sondern die Römer verspotte, dass sie sich einbildeten es den Griechen zuvorzuthun. — „Nero und Caligula, die unedlen Gesellen und pestilenzialischen Kaiser, sitzen zusammen auf der Zeugenbank, gleichsam am Sünderorte, da sollte man sie sitzen lassen! Wenn ich doch nur einen einzigen Amuson gelesen hätte, der diese Schandbuben nicht rührete! Sie haben ja ihre abscheuliche Laster nicht aus der Musik hergeholet; wie denn Suetonius und Tacitus vielmehr das Gegentheil darthun, als dass sie sagen sollten, die Kunst hätte sich darüber den Hass zugezogen, weil sie von diesen gekrönten Unholden geschändet worden. Wenn was Gutes geschändet wird, verdient dasselbe weit mehr Liebe, als Hass. Mich deucht, Tacitus hätte auch in seinen Jahrbüchern etwas *tacite* verfahren und der Mühe überhoben sein können, den falschen Seneka *Sapientissimum* zu nennen; indem ihn die Welt itzo besser kennet. Aber wie kommen diese pestilenzialischen Ungeheuer bei den freybergischen Schülern zu Passe, deren keiner zur Krone Hoffnung haben kann? wenn er auch zehnmal ärger sänge, tanzte, malete, gipsete, als sie.“ — Der Rector solle statt auf die Musik zu schmähen, lieber dafür Sorge tragen, dass dieselbe auch in Deutschland wieder *methodice* gehandhabt würde, „was gilts, sie brächte keine verdorbenen Leute hervor? — — Jener Strohjunker traf

seinen Knecht in der Feldarbeit an, trat zu ihm auf den Acker, mit der Frage: Hans was machst du? Antw. Ich säe Spelt. Ey! sprach der Junker, du solltest kluge Leute säen. Ja wohl, sprach der Bauer, und wandte seine Augen nach der Stelle, worauf der Herr stund, aber das Land trägt sie nicht. Sollten denn auf unsern Universitäts-Ackern kein Professor Gafford, kein Professor Salinas, kein Professor Green etc. so wol, als in Italien, Spanien und Grossbritannien wachsen können?" — „Die wohlangewandte Satz-, Sing- und Spielkunst" schliesst Mattheson, „ist und bleibt das beste geistige Muster und Hülfsmittel eines gottseligen, tugendhaften Wandels."

Συμφωνια ἐν λογῳ ἀληθεια,
ἐν βιῳ εὐδαιμονια,
ἐν δε τῃ φυσει ἁρμονια.

(Theo. Smyrn.)

Deutsch:

Ein Wohlklang ist's, wenn uns Vernunft die Wahrheit nennt;
Er ist das, was Natur für Harmonie erkennt;
Er ist es selbst, dem wir im Leben
Den Namen unsers Glückes geben."

Dieses Thema erfährt in der dritten Dosis der Panacea: „Sieben Gespräche der Weisheit und Musik" (Hamburg 1751.) eine weitere Ausführung — woran sich dann noch die beiden Bände der „neuangelegten Freudenakademie" (Hamburg 1751 u. 53) anschliessen, jedoch wird in diesen Werken nicht mehr im Einzelnen auf Biedermann Bezug genommen.

Diese Polemik war vorüber. Dagegen findet sich als zweite Beilage zur dritten Dosis der Panacea ein vom 8. Januar 1751 datirtes Schreiben des Cantors und Musikdirectors G. F. Einike zu Frankenhausen, „betreffend die *Vitam musicam,*" mitgetheilt, was uns unerwarteter Weise auch Sebastian Bach bei dem Streite betheiligt zeigt. Einike war nemlich in der sogenannten St. Galler Vertheidigungsschrift, als Verfasser der ebenfalls oben erwähnten „Christlichen Beurtheilung" angegeben worden und zwar unter der Bezeichnung eines „gewissen Cantor zu F., der vorher ein schlechtes Dorfschulmeisterlein zu H." gewesen wäre. Darüber ist nun der gute Cantor gebührendermaassen gar sehr ausser sich, stellt jede Urheberschaft der „christlichen Beurtheilung" seinerseits

in Abrede, und findet für nothwendig seine Betheiligung bei der Sache ausführlich darzulegen.

Darnach hatte Bach das Biedermannsche Programm zu Gesicht bekommen und ebenfalls Anstoss daran genommen. Er wünschte eine Recension oder vielmehr eine Widerlegung desselben und sandte es daher an den Organisten Schröter in Nordhausen (einen gelehrten Mitarbeiter Mitzler's), da er Niemand in der Nähe wisse, noch finden könne, der dazu geschickter wäre. Schröter kam diesem Ansinnen bereitwilligst nach, schrieb eine Recension und sandte dieselbe an Bach, indem er ihm die Veröffentlichung derselben in den gelehrten Zeitungen oder einer anderen Wochenschrift anheimstellte. Bach war damit wohl zufrieden und schrieb darüber am 10. December 1749 an Einike:

„Die schröterische Recension ist wohl abgefasst und nach meinem *goût*, wird auch nächstens gedruckt zum Vorschein kommen — — Herrn Mattheson's Mithridat hat eine sehr starke Operation verursachet, wie mir glaubwürdig zugeschrieben worden. Sollten noch einige *Refutationes*, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle nicht, es werde des Auctor's Dreckohr gereiniget und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden.“*)

Im Anfang des Jahres 1750 kam denn auch die Recension auf einem halben Bogen besonders gedruckt heraus und Bach „sandte dieselbe ein.“ Es war das eben die mehrfach angeführte „Christliche Beurtheilung“. Aber abgesehen davon, dass der Titel nicht von Schröter herrührte, fand derselbe auch Abänderungen, Zusätze und Weglassungen in seinem Schriftstück, so dass er, obgleich nicht als Verfasser genannt, doch sehr unangenehm davon

*) Wenn Mattheson zu dem Worte „Dreckohr“ die Anmerkung macht: *Expression bas et dégoutant, indigne d'un Maître de Chapelle: pauvre allusion au mot: Rector,* — so erscheint dieses Wortspiel nicht so gar schlimm, wenn man weiss, dass noch gegenwärtig im Cöthen-Dessauischen, wo Bach lange gewesen, derartige Scherze im täglichen Gebrauche sind. In der gebildetsten Familie kann man dort noch z. B. statt „Assessor“ — „Aasesser“ hören, wenn die Gesellschaft guter Laune ist. Und erinnert sich Mattheson nicht an ähnliche Witze, die er selber in früheren Jahren hatte drucken lassen. Hatte er z. B. sein „dickhäutiges Kuh-*dicium* sein „*porcus iuris*“ vergessen?

berührt wurde. Er schrieb daher am 9. April 1750 an Einike, und bat denselben an Bach zu berichten, dass die gewaltsamen Veränderungen seiner Recension ihm sehr empfindlich gefallen seien. Sein Trost hierbei wäre dieser, dass kein Leser, welcher seine Denk- und Schreibart aus anderen Umständen kennen gelernt, ihn für den Verfasser einer solchen Vermischung halten könne; des unglücklich gerathenen *Rubri*: Christliche Beurtheilung etc. zu geschweigen.*) Einike machte von diesen Bemerkungen Bach wört-

*) Einike theilt die ursprüngliche Fassung der Recension mit; dieselbe ist gelehrt trockener gehalten als die spätere Abänderung, sonst aber ohne weiteren Belang. Wie weit ein Artikel der „Gelehrten Neuigkeiten. 1750. Stück XXI.“ hierbei etwa noch von Interesse sein könnte, wird nur entscheiden können, wer diese Zeitschrift zu Gesicht bekommt. — Ein angeblich in Jena 1750 erschienenes Schriftchen: *Quid sit musice vivere*, welches Fr. G. Freitag, Bürgermeister zu Naumburg, verfasst haben soll, ist mir ebenfalls unbekannt geblieben. — Auch Marpurg gedenkt in Kürze des Streites. Er erwähnt im kritischen Musikus (Stück 40 vom 2. Decbr. 1749) des Mithridat als einer gründlichen Widerlegung des Salvator Rosa so wie des „in guten lateinischen Worten übel zusammengeschriebenen“ Programms von Biedermann. — Von philosophischer Seite wurde die Auslegung des *musice vivere* im *Plautus* als ironisch, (wie Mattheson sie behauptet) nachgewiesen in der *Commentatio: Quid sit musice aetatem agere ex Plauti Mostellaria ad componendam controversiam de vita musica inter viros musicos nuper ortam exponit Alypius iunior.* 1751. — Eine fast ganz vollständige deutsche Uebersetzung des Biedermannschen Programms enthalten die „Vollständigen Nachrichten von dem ordentlichen Inhalte der kleinen und auserlesenen Schriften, welche vornehmlich in die Gottesgelahrtheit, Weltweissheit und schönen Wissenschaften einschlagen, und in neulicher Zeit an das Licht gekommen. Leipz. 1751.“ S. 73–80. Am Schluss derselben findet sich die Bemerkung: „Es war zu vermuthen, dass der gelehrte Herr Verfasser nach diesem gleiche Schrift von dem Lobe der edlen Musik, da es ihm an Materie dazu ohne Zweifel nicht fehlet, würde verfertiget haben: nachdem aber einige Herren Musici sich hierüber sehr offendiret befunden, und ihm bei seiner guten Meynung übel begegnet haben; so ist zu glauben, dass er denselben auf solche Weise das Herze nicht laben werde, ob er gleich niemals den Sinn haben wird, die Music oder die Musicverständigen zu verachten“. Der Rector mag diese Absicht gehabt haben oder nicht, — jedenfalls schrieb er nicht mehr über Musik. Unter seinen späteren zahlreichen kleinen Schriften findet sich zwar noch ein Programm: *De nudis et sine mente sonis.* 1750., dieses handelt aber nicht von künstlerischen Klängen, sondern von magischen Worten und Zaubersprüchen.

lich Mittheilung, und erhielt darauf am 20. Mai 1750 von letzterem folgende Antwort:

„An Hrn. Schrötern bitte mein Compliment zu machen, bis ich selber im Stande bin zu schreiben, da ich mich alsdann, der Veränderung seiner Recension wegen entschuldigen will, weil ich gar keine Schuld daran habe, sondern solche einzig demjenigen, der den Druck besorget hat, zu imputiren ist.“

Schröter aber war mit dieser Erklärung nichts weniger als zufrieden. „Der Herr Kapellmeister Bach“, erwiderte er an Einike am 5. Juni, „bleibt in *culpa,* er mag sich itzt krümmen und künftig drehen, wie er will.“ Vielmehr solle Bach der Sache dadurch ein Ende machen, dass er sich öffentlich als Urheber der „christlichen Gedanken“ bekenne „*NB. mut. mut.*“, den unbekannten Verfasser der „aufrichtig genannten Gedanken“ auffordere sich zu nennen und Biedermann seiner übeln Gesinnung „gegen die unschuldige Musik“ überführe, — „wahrhaftig eine solche Kapellmeister-That würde dem Hrn. Bach zur sonderlichen Ehre, unserm Herrn Mattheson zu einem unvermutheten und wohlverdienten Vergnügen, und der edlen Musik zu mehrerem Wachsthum gereichen.“ Einike macht hiervon auch die schuldige Mittheilung an Bach, — aber am 28. Juli erreichte dieser das Ziel seiner irdischen Laufbahn, und damit war die Sache zwar nicht erledigt, aber beendet.

Nur der Vollständigkeit wegen ist noch zu erwähnen, dass die „*Nova acta scholastica*, oder zuverlässige Nachrichten von Schulsachen. Nebst einigen auserlesenen Einladungsschriften, gesammelt von M. Joh. Gottl. Biedermann. Lpz. 1751.“ Bd. II. St. XII. S. 944 der „abgenöthigten Ehrenrettung“ mit nachstehendem Zusatze erwähnen: „Wir setzen jetzo weiter nichts als den Ausspruch derer Hamburgischen Freyen Urtheile und Nachrichten im 35. Stück 1750 über die sogenannte christliche Beurtheilung des *Prog. de Vita Mus.* hierzu: Im Lesen dieser Schrift*) fiel uns jene Fabel ein:

*) Die Anmerkung hierzu: „Die eines Orgelschlägers Arbeit ähnlich, ja eben so ähnlich sieht, als die in Halle gedruckte Rechtmässige elende Vertheidigung, die aus dem stinkenden Bach der Dummheit und Lügen geflossen“ — scheint von dem geärgerten Rector herzurühren. Die Anspielung auf Bach ist klar, der Verfasser der „rechtmässigen Vertheidigung“ jedoch bis jetzt nicht bekannt.

„Mein Freund, Dir ist gewiss Aesopus noch bekannt,
Der klügste Phrygier, der uns vom Fuchs erzehlet,
Dass er ein Bild, dem nichts gefehlet,
Den schönsten Kopf, bei einem Künstler fand.
Er rief: Wie schön ist Auge, Mund und Stirne!
Bewundernswerther Kopf! Ach hättest Du Gehirne!"

Eine weitere Aufnahme des ganzen Streites scheint nicht stattgefunden zu haben. Jedenfalls aber gewährt derselbe einen nicht uninteressanten Einblick in die damaligen tonkünstlerischen Verhältnisse, und legt ein unzweideutiges Zeugniss ab für die lebhafte Theilnahme, welche Bach für Alles hegte, was mit seiner Kunst in unmittelbarer Beziehung stand.

Seltsamer Weise aber ist dieser Streit bei jeder spätern Erwähnung in ein schieferes Licht gestellt worden. Die erste Darstellung davon gab Jacob Adlung in seiner Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit. Erfurt 1758. S. 70—75. Er kennt nur einen Theil der Streitschriften, steht vollständig auf Seiten der Gegner Biedermann's und bemerkt, dass Bach nicht selbst zu Felde gezogen, „weil er der Augen wegen ein Emeritus hiess." Als erste Gegenschrift nennt er ganz richtig Mattheson's Mithridrat. Von diesem Buche besorgte Johann Adam Hiller, der bekannte Operettencomponist, 1783 eine zweite Auflage. In den Anmerkungen, die er hier und da unter den Text setzte, berichtet er S. 78.: „Mattheson's Mithridat geht das Biedermann'sche Programm nichts an, sondern ist lediglich gegen die Satyre *la Musica* des berühmten Landschaftsmalers Salvator Rosa gerichtet!" — Gerber und Forkel geben nur unvollständige, zum Theil unrichtige Daten. Sehr Unrichtiges aber giebt Fétis in seiner *Biographie universelle de Musiciens. Tome I.* Paris 1860 an, indem er unter dem Artikel Biedermann nach Erwähnung des Programmes *de Vita musica* erzählt:

Biedermann a rassemblé dans cette dissertation tout ce qui a été dit de plus dur contre la musique et les musiciens. Il en résulta pour lui une polémique qui lui causa beaucoup de chagrins. Le prémier écrit dans le quel on l'attaqua (!) fut un petit ouvrage anonyme intitulé: Aufrichtige Gedanken über Johann Gottlieb Biedermann's Programma De Vita musica und der darüber

gefallten (sic) Urtheile. St. Gallen 1749. Biedermann répondit à son antagoniste (!) dans un écrit de deux feuilles, sous ce titre: Abgenöthigte Ehrenrettung wider die unverchaemten (sic) Laesterungen über eine Einladungsschrift: de Vita musica. Lpz. 1750. Mattheson l'attaqua de nouveau (sic) dans une brochure qui a pour titre: Bewaehrte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat etc. Erste Dosis. Hamburg 1750. Biedermann fit un seconde reponse (!!) intitulée: Nachgedanken über sein Programma de V. M. Frieberg (sic) 1750. Peu de temps après parut un autre pamphlet sous ce titre: Vertheidigung, rechtmässige, wider die gruben (sic) Laesterungen welche Herr M. J. G. Biedermann, in seinem Progr. de V. M. unverschaemter augetham (sic) in Deutschland. 1750. Le plus violent de tous les écrits publiés contre (!) Biedermann, à cette occasion, a paru sous le pseudonyme Steffen Fidelbogen et a pour titre: Sendschreiben an N. (sic) J. G. Biedermann cet. L'auteur de cette diatribe prend le titre d'Etudiant de l'Université de Prague!!

Wobei nebenbei noch die, einem wissenschaftlichen Werke nicht geziemende Nachlässigkeit in der Wiedergabe der deutschen Titel zu rügen ist, eine Nachlässigkeit, welche sich in diesem Bande des sonst in vieler Beziehung vortrefflichen Werkes fast durchgängig findet, und nicht selten in völlige Unverständlichkeit ausartet. Aber freilich, Fétis versteht nicht deutsch, worin allerdings eine Art von Entschuldigung liegt. Fétis hat seine Angaben muthmaasslich aus zweiter Hand, und der Vorwurf wird um so mehr gemildert, wenn man sieht, was ein deutscher „Musikgelehrter" über diesen Streit geschrieben hat.

Im ersten Hefte der Westermann'schen Monatsschrift (October 1856) findet sich nämlich ein Aufsatz von S. W. Dehn unter der Aufschrift: „Johann Sebastian Bach als Polemiker." Es lohnt sich der Mühe nicht, auf diese eben so unvollständige, als oberflächliche Darstellung des Biedermann'schen Streites näher einzugehen. Offenbar hat der Verfasser nur Adlung's Bericht und Einike's Brief oberflächlich gelesen — dagegen wird hieran anknüpfend als die eigentliche Polemik Bach's gegen Biedermann Folgendes berichtet:

„Schon im Jahre vorher und wahrscheinlich bald nach Erscheinen der Biedermann'schen Schmähschrift (d. h. 1749) muss Bach den Gedanken gefasst haben, auf seine Art mit dem Herrn Rector zu polemisiren und ihn für seine gehässigen und falschen Kunsturtheile zu züchtigen. Es findet sich nämlich eine von Bach eigenhändig geschriebene Partitur einer Composition vor, deren Text auf fünf besonderen Oktavblättchen von der Hand der Anna Magdalena Bach, Bach's Frau in zweiter Ehe, geschrieben ist." — Der Titel dieser Textabschrift lautet: *Drama per la musica,* betitelt: Der Streit zwischen Phöbus und Pan. 1749. Dehn theilt den Text des Stückes vollständig mit, und macht hierauf nachstehende Bemerkungen:

„Nicht genug, dass Bach hier im Allgemeinen die schlechten Kritiker zur Rolle des Midas verurtheilt, bezeichnet er durch eine eigenhändig gemachte Abänderung am Schlusse des Textes, dass er gradezu den Rector im Auge gehabt. Anstatt der beiden Zeilen im letzten Recitativ des Momus:

> Ergreife, Phöbus, nun die Leyer wieder,
> Es ist nichts lieblicher als Deine Lieder —

soll gesungen werden:

> Verdopple, Phöbus, nun Musik und Lieder,
> Tob' auch Hortensius und ein Orbil darwider.

Mit dem Ausdruck „Orbil" ist hier ganz unzweideutig der Rector Biedermann bezeichnet.

Bekanntlich war Orbil der Name eines mürrischen Schulmeisters zu Rom, welchen Horaz, weil er die grammatischen Regeln mit dem Stocke einzubläuen pflegte, *plagosum Orbilium* nennt. Von ihm wird, wie Adlung in seinem Wörterbuch der hochdeutschen Mundart bemerkt, noch jetzt ein finsterer, mürrischer und mit Schlägen freigebiger Schulmann, ein Orbil genannt. — Wer nun noch unter dem Namen Hortensius gemeint sein soll, ist vorläufig noch nicht nachzuweisen. Einige meinen, dass es ein Herr Gärtner gewesen sei, der dem Seb. Bach gelegentlich den Vorwurf machte, dass er die Zöglinge der Thomasschule zu sehr mit Musik beschäftigte und dadurch von ihren eigentlichen Schulstudien abhielte. Ein Blick in die vorliegende Partitur für sechs Singstimmen mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, zwei Oboen, drei

Trompeten, Pauken und Bass führt sogleich zur Überzeugung, dass die Chöre und der grösste Theil der Arie zu den Meisterwerken gehören; eine einzige Arie des Pan: „zu Tanze, zu Sprunge", — ist von ihm aus einer früheren unter dem Namen „Bauernkantate" componirten und später gedruckt erschienenen Composition entlehnt, wo sie mit anderm Text vorkommt. Wahrscheinlich fühlte der alte Meister so nahe vor seinem Tode sich nicht mehr zum Burlesken aufgelegt und wählte deshalb diese Arie aus seiner früheren Zeit."

Diese Behauptungen erscheinen wenig stichhaltig.

1) Die Textabschrift trägt zwar die Jahreszahl 1749, und wir wollen nicht die Zuverlässigkeit dieser Angabe bezweifeln, — die Bach'sche Originalpartitur giebt aber keine Jahreszahl an, und es fehlt daher der authentische Beweis, dass die Composition selbst ebenfalls erst aus dem Jahre 1749 herrühre.

2) Die angeblich aus der Bauernkantate entlehnte Arie wird fälschlich mit dem Alter Bach's in Verbindung gebracht. Diese Vermuthung ist schon darum völlig ungerechtfertigt, weil die Arie des Momus „Patron, das macht der Wind", so wie die des Midas: „Pan ist Meister, lasst ihn geh'n", die letztere mindestens ebenso „burlesk" wie die Arie des Pan, — die erstere von der heitersten Komik sind.

Es ist aber überdies vorläufig noch gar nicht als sicher anzusehen, dass die Arie des Pan aus der Bauernkantate wirklich entlehnt ist. Denn wann beide Kantaten entstanden, ist bis jetzt unbestimmt, während der Text der Panarie mit der Musik inniger verwachsen zu sein scheint, als dies in der entsprechenden Arie der Bauernkantate der Fall ist. Auch finden sich im zweiten Theile dieser beiden Arien zwar nur wenige, aber desto eingreifendere Abweichungen. Durch eine chromatische Wendung klingen die Worte des Pan: „Wenn der Ton so mühsam klingt", ausserordentlich komisch, während die Parallelstelle in der Bauernkantate ziemlich trocken aussieht. Nähme man aber auch mit Dehn an, dass die Panarie die „entlehnte" wäre, so bewiesen grade die in derselben vorgenommenen Veränderungen, dass Bach bei dieser Entlehnung recht sehr „zum Burlesken" aufgelegt gewesen.

3) Es ist allerdings richtig, dass die oben angegebenen Schluss-

zeilen im letzten Recitativ des Momus in der Textabschrift ausgestrichen sind, ob von Seb. Bach selbst, mag dahingestellt bleiben, dagegen stehen dieselben ohne jede Abänderung in der Originalpartitur, sind also die ursprüngliche von Bach in Musik gesetzte Lesart. Ferner aber — und es klingt kaum glaublich, dass Dehn diesen Umstand verschwiegen hat, — ist auch jene oben angegebene Correctur wieder theilweise abgeändert. Die Namen Hortensius so wie Orbil sind ausgestrichen, und mit starker Schrift, die ebenfalls von Bach herrühren kann, statt dessen die Worte Birolius (Berolius?) und Hortens hingeschrieben, so dass die Stelle in der Textabschrift schliesslich lautet:

Verdopple, Phoebus, nun Musik und Lieder,
Tobt gleich Birolius und ein Hortens darwieder.

Damit fällt der nur auf den Namen Orbil gegründete Beweis, dass Bach „gradezu den Rector im Auge gehabt“. Dass „Orbilius“ damals sehr häufig in Scene gesetzt wurde, geht u. A. aus Marpurg's „kritischem Musikus an der Spree“, S. 65, hervor, wo ein angeblicher Olibrio in einem Anagramm, welches beginnt: *Orbilii Tecum bene quadrat, Olibrii, nomen,* durchgehechelt wird. Zufällig geschah das ebenfalls im Jahre 1749. Dieser Olibrio Marpurg's war bekanntlich Agricola. — Die Originalstimmen der Kantate, deren Dehn nicht gedenkt, enthalten zwar die erste Correctur der Textabschrift, aber auch nur als nachträgliche Abänderung der ursprünglichen Lesart, und entscheiden nichts. Sollte endlich „Birolius“, wie es sehr wahrscheinlich ist, ebenfalls nur eine Umstellung von Orbilius sein, so wäre auch damit nicht bewiesen, dass darunter Biedermann zu verstehen sei.

4) Endlich kann Bach kaum den Rector Biedermann bei der Abfassung dieser Cantate im Auge gehabt haben, selbst wenn dieselbe wirklich im Jahre 1749 und nachdem Bach das Programm *de Vita musica* kennen gelernt hatte, componirt worden wäre, — einfach deswegen, weil der ganze Inhalt derselben auf den Streit der Musiker mit Biedermann nicht passt. Dehn meint, Bach verurtheile die „schlechten Kritiker“ zur Rolle des Midas, — aber er hat, wie uns scheint, gänzlich übersehen, dass Biedermann als ein Mann bekämpft wurde, welcher gegen die Musik überhaupt auftrete, — während Midas in der Kantate Eselsohren

bekommt, weil er schlechte Musik gut findet. Gegen Leute, welche oberflächliche, gleich in die Ohren fallende triviale Musik der tiefer empfundenen, künstlerisch gestalteten vorziehen, richtet sich der „Streit zwischen Phöbus und Pan“, so dass man viel eher sagen könnte, dies Werk stimme im Grunde genommen mit der Tendenz des Biedermann'schen Programms überein. Man höre:

Phoebus. Und du bist noch so unverschämt und frey,
Mir in das Angesicht zu sagen,
Dass dein Gesang viel herrlicher als meiner sey?

Pan. Wie kannst du doch so lange fragen!
Der ganze Wald bewundert meinen Klang;
Das Nymphen-Chor,
Das mein von mir erfund'nes Rohr
Von sieben wohlgesetzten Stufen
Zu tanzen öfters aufgerufen,
Wird dir von selbsten zugestehn:
Pan singt vor allen Andern schön.

Phoebus. Vor Nymphen bist du recht,
Allein die Götter zu vergnügen
Ist deine Flöte viel zu schlecht.

Pan. Sobald mein Ton die Luft erfüllt,
So hüpfen die Berge, so tanzet das Wild,
So müssen sich die Zweige bügen,
Und unter denen Sternen
Geht ein entzücktes Springen für,
Und wollen von mir singen lernen.

Momus meint, das mache der Wind, dass man für Wahrheit halte, „was nur in die Augen fällt“; auf den Vorschlag des Mercurius nimmt Phoebus den Tmolus, Pan den Midas zum Richter. Phoebus singt eine überaus zärtliche, fein ausgearbeitete Arie:

„Mit Verlangen,
Drück ich deine zarte Wangen,
Holder schöner Hyacinth!
Und dein' Augen küss ich gerne,
Weil sie meine Morgen-Sterne,
Und der Seelen Sonne sind. *(D. C.)*

Pan singt die oben erwähnte Arie, deren erster Theil ein derbes Tanzlied ist:

„Zu Tanze, zu Sprunge,
So wackelt das Herz.
Wenn der Ton so mühsam klingt,
Und der Mund gebunden singt,
So erweckt es keinen Scherz.“ *(D. C.)*

Darauf erklärt sich Tmolus für Phoebus:

Pan singet vor den Wald,
Die Nymphen kann er wohl ergötzen,
Jedoch, so schön, als Phoebus Klang erschallt,
Ist seine Flöte, nicht zu schätzen.

Aria. Phoebus Deine Melodey
Hat die Anmuth selbst geboren.
Aber wer die Kunst versteht,
Wie Dein Ton verwundernd geht,
Wird dabei aus sich verloren.

Midas dagegen fühlt sich durch Pan „gestärkt“ und meint:

Dein Lied hat mir so wohl geklungen,
Dass ich es mir auf einmal gleich gemerkt;
— — — —
Der Phoebus macht es gar zu bunt,
Allein Dein allerliebster Mund
Sang leicht und ungezwungen.

Aria. Pan ist Meister, lasst ihn gehn,
Phöbus hat das Spiel verloren,
Denn nach meinen beiden Ohren,
Singt er unvergleichlich schön. *(D. C.)*

Nun erhält Midas Eselsohren von Phöbus, Momus aber meint spottend, er möge sich in seinem Walde niederlegen:

„Doch tröste dich in deinem Sinn,
Du hast noch mehr dergleichen Brüder,
Der Unverstand und Unvernunft
Will jetzt der Weisheit Nachbar sein,
Man urtheilt in den Tag hinein,
Und die so thun,
Gehören all in deine Zunft.
Ergreife Phöbus nun
Die Leyer wieder,
Es ist nichts lieblicher als deine Lieder.

Schlussgesang der sechs Personen der Cantate:

Labt das Herz ihr holden Saiten,
Stimmet Kunst und Anmuth an,

Lasst euch meistern, lasst euch höhnen,
Sind doch euren süssen Tönen
Selbst die Götter unterthan.

„Kunst und Anmuth“ der Tonkunst also, im Gegensatze zu der seichten, dem grossen Haufen gefälligen Musik vertheidigt Bach in dieser Cantate, die im eigentlichsten Sinne eine *oratio pro domo* ist. Auf den Biedermann'schen Streit bezieht sich dieselbe daher unmittelbar wohl nicht, abgesehen davon, dass einerseits eine solche Polemik Bach's bei dem Aufsehen, welches dieser Streit erregte, schwerlich unerwähnt geblieben wäre, andererseits aber nicht abzusehen ist, warum Bach gegen ein ihn persönlich in keiner Weise berührendes Programm, dessen Verfasser fern von Leipzig lebte, eine über 18 Bogen starke Partitur hätte schleudern sollen. Viel eher könnte das Werk durch Scheibe veranlasst worden sein, der im Jahre 1737 Bach's Musik schwülstig und verworren gefunden und ihn den Lobenstein der Musik genannt hatte. Doch fehlt dafür bis jetzt wenigstens jeder äussere Beweis; — vielleicht gelingt es späterhin, die besondere Veranlassung der Cantate, — wenn Bach nicht durch seine überhaupt gemachten Erfahrungen dazu veranlasst wurde — aufzuspüren. Jedenfalls aber ist Dehn's Annahme unstatthaft, so lange keine stärkeren Beweise dafür vorliegen, als das, was er selbst darüber veröffentlicht hat.

Schliesslich noch die Bemerkung, dass auch die Dehn'sche Behauptung, „dass die Chöre und der grösste Theil der Arien zu den Meisterwerken Bach's gehören“, ungenau ist. Das Werk trägt durchweg den Stempel der Reife und einer scharf ausgeprägten Charakteristik; der Gegensatz zwischen der kunst- und anmuthsvollen Weise des Phöbus und der naturalistischen Manier Pans, sammt dem betreffenden Gutachten, ist in einer Vollendung zum Ausdruck gebracht, die auch in diesen Richtungen die ungeheure Ueberlegenheit Bach's über seine sämmtlichen Zeitgenossen beweist. Eine Liebes-Arie, wie die des Phöbus „Mit Verlangen“, welche mit der Süsse und Anmuth keiserscher Melodik die höchste schwärmerische Innigkeit und Reinheit der Empfindung verbindet, ausserdem aber jenen durch und durch organischen Bau zeigt, der Bach's tonkünstlerisches Wesen vorzugsweise charakterisirt, wird man kaum in ähnlicher Weise bei andern Tonmeistern wiederfinden. Ganz

vorzüglich sind ferner die komischen Arien gehalten. In der Sopranarie des Momus „das macht der Wind“ weht der heiterste Spott; das Wohlgefallen des Midas an dem Gesange des Pan, erregt durch eine Figur der begleitenden Saiteninstrumente, die wie Eselsohren aussieht und wie Eselsgeschrei klingt, ein wahrhaft homerisches Gelächter, und die „Schellenmütze“, welche Mercurius in einer Altarie der „aufgeblas'nen Hitze“ aufsetzt, sammt dem Vergleich mit den ungeschickten Schiffern, die „mit Schaden und Schanden“ ertrinken, sind voll schalkhaften Humors.

Was bleibt nun aber in Bezug auf Biedermann übrig? Aus der Correctur des Wortes Orbilius in Birolius — mit mehr Grund aber aus der Textabschrift mit der Jahreszahl 1749, liesse sich vielleicht herleiten, dass die Cantate, früher componirt, gelegentlich des Streites zwischen dem Rector und den Musikern wieder hervorgesucht und gegen jenen bei irgend einer Aufführung in's Feld geführt worden sei. Dass der Text nicht recht dazu passte, damit nahm man es nicht so genau, es galt einfach dem angeblichen Musikverächter.

Nachschrift. Die zweite Lieferung des elften Jahrganges der Bach-Ausgabe der Bachgesellschaft enthält die Partitur von Phöbus und Pan. In der Vorrede des Herausgebers, W. Rust, wird gegen die Dehn'sche Behauptung noch Folgendes angeführt:

a) der Text des Drama's ist von Picander und bereits im J. 1732 in dem dritten Theile seiner Gedichte abgedruckt.

b) Mitten in der Phöbus-Arie enthält Bach's Originalpartitur den Entwurf einer Michaelis-Musik, deren Text ebenfalls unter jenen am 18. Februar 1732 veröffentlichten Gedichten zu finden ist.

c) Der Text zu der erwähnten Bauerncantate erschien zuerst 1751 im fünften Theile der Picander'schen Gedichte.

d) Die meisten Stimmen sind von C. Ph. E. Bach geschrieben, der im Jahre 1738 das väterliche Haus für immer verliess.

V.

Johann Sebastian Bach's Werke.

(Ausgabe der Bachgesellschaft.)

I.

Als Forkel im Jahre 1802 seine Schrift: „Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst- und Kunstwerke" veröffentlichte, äusserte er in der Vorrede:

„Die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann. Wer sie der Gefahr entreisst, durch fehlerhafte Abschriften entstellt zu werden, und so allmälig der Vergessenheit und dem Untergange entgegen zu gehen, errichtet dem Künstler ein unvergängliches Denkmal, und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland; und jeder, dem die Ehre des deutschen Namens etwas gilt, ist verpflichtet, ein solches patriotisches Unternehmen zu unterstützen, und so viel an ihm ist, zu befördern."

Diese Worte fielen nicht auf unfruchtbaren Boden; einzelne, namentlich Instrumentalwerke Bach's wurden in mehr oder weniger correcten Ausgaben veröffentlicht, und trotz zeitweiligen Stillstandes, zeigte sich doch im Ganzen betrachtet, eine stetig wachsende Theilnahme. Je höher aber dieselbe stieg, desto mehr begründete und entwickelte sich auch die Ueberzeugung: dass Bach der grösste Tonkünstler gewesen, dessen die evangelische Kirche sich rühmen könne, man begann zu ahnen, dass seine Gesangscompositionen mindestens von gleichem Werthe mit den vorzugsweise an's Licht

gestellten Orgel- und Clavierwerken seien; die gesteigerte Aufmerksamkeit führte zu eifriger Nachforschung und diese zu der Erkenntniss: dass eine weit grössere Anzahl Bach'scher Tonwerke in authentischer Gestalt durch eine glückliche Fügung vor dem Untergange bewahrt geblieben seien, als man vermuthet hatte.

Die Herausgabe dieser Werke trat nun von selbst in den Vordergrund. Hier aber zeigten sich Umstände, die, jedem, auch dem befähigtsten Einzelnen, ein solches Unternehmen als ein seine Kräfte weit übersteigendes Riesenwerk erscheinen lassen mussten. Nur ein kaum in Betracht kommender Bruchtheil dieser Werke lag in Ausgaben, die ihr Schöpfer selbst veranstaltet hatte, vor; in einzelnen Bibliotheken zerstreut befanden sich die Originalhandschriften, oder solche Abschriften, die aus zuverlässigen Gründen als von Bach selbst durchgesehen, angenommen werden konnten. Die Bedenken mussten sich steigern, wenn man bemerkte, dass von einzelnen Werken doppelte Bearbeitungen vorhanden waren — wenn sich ergab, dass bei den Cantaten nicht nur die Partitur, sondern ganz besonders die Originalstimmen von Wichtigkeit wären — wenn endlich die Handschriften sehr häufig nicht ohne grosse Schwierigkeiten lesbar waren, so dass dieselben zu einer sichern Wiedergabe eines förmlichen Studiums bedurften. Doch auch diese Hindernisse und Schwierigkeiten erschienen noch überwindbarer, als die aus der eigenthümlichen inneren Beschaffenheit der Bach'schen Werke hervorgehenden. Bach's polyphoner Schreibart ist schlechterdings nichts Aehnliches an die Seite zu setzen; fast alles andere erscheint mit ihr verglichen, in dieser Beziehung als leicht und durchsichtig; eine Bach'sche Partitur wirklich zu überblicken, gehört zu den schwierigsten Aufgaben und ihre Herstellung stellt sich zumal bei schwer lesbaren Handschriften um so mühevoller und bedenklicher dar, als Bach bedeutend weniger als andere Tonkünstler bestimmte, stets wiederkehrende Manieren hat, nach denen man Zweifelhaftes mit Sicherheit herstellen könnte. Da Bach vielmehr stets das ausdrückt, was in dem besonderen Falle seine Aufgabe geworden ist — da er diesen Ausdruck mit einer Schärfe zu geben weiss, wie bisher kein anderer es vermochte — da er kaum jemals harmonischem Schlendrian Raum giebt, sondern regelmässig die Entfaltung der Harmonie dadurch geschehen lässt, dass die einzelnen Stim-

men ihre bestimmteste Wesenheit aussprechen, so bietet jedes Werk von ihm etwas wesentlich Neues, und mit sonst nicht selten rathsamen allgemeinen Conjecturen ist man bei ihm daher vielmehr in Gefahr gerade das zu geben, was nicht das Richtige ist. Auf ein gemeinsames, redliches, hingebendes Zusammenwirken tüchtigster Kräfte war man somit von vorn herein hingewiesen, sollte an das Unternehmen einer Gesammt-Ausgabe der Werke Joh. Sebastians — eine Ehrensache der deutschen Nation auf tonkünstlerischem Gebiete — überhaupt nur ernstlich gedacht werden können.

Man dachte aber sehr ernstlich daran. Hundert Jahre nach des Meisters Tode, im Jahre 1850, richteten C. F. Becker, Breitkopf und Haertel, M. Hauptmann, O. Jahn und R. Schumann an eine Anzahl von Männern, bei denen sie Theilnahme und treuen redlichen Willen für die Ausführung voraussetzten, die Aufforderung zur Gründung einer Bachgesellschaft. Bald auch zeigte sich die Theilnahme hierfür so weit angeregt, dass an die wirkliche Ausführung einer Gesammt-Ausgabe der Bach'schen Werke Hand angelegt werden konnte, und zwar auf Grund des nachstehenden Statuts:

„Die Bachgesellschaft hat den Zweck, eine vollständige kritische Ausgabe aller Werke Johann Sebastian Bach's herzustellen, dem grossen Tonsetzer zum Denkmal."

„In dieser Ausgabe sollen alle Werke Bach's aufgenommen werden, welche durch sichere Ueberlieferung und kritische Untersuchung als von ihm herrührend nachgewiesen sind. Für jedes wird wo möglich die Urschrift oder der vom Componisten selbst veranstaltete Druck, wo nicht, die besten vorhandenen Hülfsmittel zu Grunde gelegt, um die durch die kritisch gesichtete Ueberlieferung beglaubigte, ächte Gestalt der Compositionen herzustellen. Jede Willkür in Aenderungen, Weglassungen und Zusätzen ist ausgeschlossen."

„Mitglied der Gesellschaft ist Jeder, welcher sich durch Entrichtung eines jährlichen Beitrages von fünf Thalern bei diesem Unternehmen betheiligt."

„Die durch diese Beiträge oder auf andere Weise eingehenden Gelder werden lediglich zur Herstellung obiger Ausgaben von Bach's Werken, welche wiederum nur für die Mitglieder der Bachgesellschaft bestimmt sind, verwendet. Jeder Beitragende erhält, in einer

oder mehreren Lieferungen, ein Exemplar der Werke, deren Herausgabe aus der Gesammtsumme der Eingänge des betreffenden Jahres bewirkt wurde."

„Die Ausstattung der Ausgabe soll, ohne luxuriös zu sein, in Format, Druck und Papier sich vor den gewöhnlichen auszeichnen. Die Platten bleiben Eigenthum der Gesellschaft."

„Die Herausgabe geschieht in folgenden Abtheilungen:

1) Gesangmusik a) mit und b) ohne Begleitung.

2) Instrumental-Compositionen a) für Orgel, b) Klavier, c) andere Instrumente, d) Orchester."

„Der Sitz der Bachgesellschaft und ihrer Organe ist in Leipzig."

„Das Directorium hat die Beiträge der Mitglieder anzunehmen, den Fond der Gesellschaft zu verwalten und aus demselben die Ausgabe von Bach's Werken in Gemässheit der obigen Bestimmungen herzustellen. Zu diesem Behuf hat es namentlich die Reihenfolge der zur Herausgabe gelangenden Werke anzuordnen, deren Redactoren zu wählen und das Nähere über die äussere Ausstattung zu bestimmen, die betreffenden Contracte desshalb abzuschliessen und überhaupt alles zu besorgen, was zur Erreichung des Zweckes der Gesellschaft erforderlich ist."

Im Jahre 1851 erschien bereits der erste Jahrgang, und in ungestörtem Fortgang sind bis jetzt elf Jahrgänge in dreizehn Foliobänden der Oeffentlichkeit übergeben worden. Ehe wir dem Inhalte derselben näher treten, werfen wir einen Blick auf die Mitglieder der Gesellschaft, um daraus zu erkennen, in welchem Grade die Betheiligung an dem Unternehmen sich bethätigt hat. Der erste Jahrgang ergiebt Folgendes:

Eine ganz vorzügliche und nicht genug zu rühmende Unterstützung fand dasselbe vor Allen an der Theilnahme, welche Seine Majestät der König von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., demselben angedeihen liessen. Der König liess nicht nur für Sich Selbst zwanzig Exemplare zeichnen, sondern auch für das preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten die gleiche Zahl, so dass im Ganzen sofort vierzig Exemplare gesichert waren. Von den übrigen deutschen Monarchen zeichnete der Kaiser von Oesterreich zehn, der König und die Königin von Sachsen drei, der König von Hannover ein Exem-

plar, die Königin Victoria von England und Prinz Albert zeichneten ebenfalls für je eins, und vermöge der Theilnahme anderer deutscher Fürsten und Mitglieder Fürstlicher Familien, belief sich die Zahl der innerhalb dieser Kreise entnommenen Exemplare auf achtundachtzig.

Unter den Privatpersonen in Deutschland fanden sich zweihundert einundvierzig Theilnehmer. Es ist nicht ohne Interesse zu bemerken, welchen Grad von Theilnahme die bedeutendsten Städte Deutschlands dabei an den Tag legten: wir finden in

Berlin	16	Exemplare
Breslau	11	-
Cöln	12	-
Frankfurt a. M.	10	-
Hamburg	10	-
Leipzig	38	-
München	11	-
Stuttgart	6	-
Wien	9	-
zus.	123	Exemplare.

Die übrigen vertheilten sich auf 69 Städte; Bremen zeichnete drei Exemplare, Königsberg, die intelligente Stadt, brachte es glücklich bis zu einem, und die freie Reichsstadt Lübeck glänzt durch gänzliche Abwesenheit, während Magdeburg sieben Theilnehmer nachweist. Die Betheiligung des Auslandes endlich zeigt folgende Verhältnisse:

Belgien (Gent)	1	Exemplar.
Dänemark	4	-
England	23	-
Frankreich	6	-
Galizien	1	-
Niederlande (Rotterdam) . .	3	-
Norwegen	1	-
Polen	1	-
Latus	40	Exemplare.

	Transport	40 Exemplare.
Posen	5	-
Russland	23	-
Schweden	1	-
Schweiz	4	-
Verein. Staaten v. Nordamerika	1	-
	zus.	74 Exemplare.

Allerdings finden sich unter diesen letzteren, zumal in Russland, viele deutsche Namen (Posen hätte sollen zu Deutschland gestellt werden, da das sogenannte deutsche Bundesgebiet für die Deutschen selber doch nicht maassgebend sein kann. Ueberdies steht Pesth unter Deutschland!) am seltsamsten jedoch nimmt sich das grosse Frankreich mit seinen sechs Mitgliedern aus; ausser Alkan, einem geborenen Pariser, ist nur ein einziger französischer Namen zu finden, und zwar nicht der eines Musikers, sondern: Mr. Laurens, Secretär der medicinischen Fakultät in Montpellier.

So ergiebt sich für den ersten Jahrgang eine Anzahl von ungefähr vierhundert Mitgliedern, aus den höchsten Kreisen und aus den Mittelständen. Der deutsche Adel, der früher der Tonkunst ein nicht geringes Interesse zuwandte, hat für Bach kein Interesse; die wenigen ihm angehörigen Mitglieder der Bachgesellschaft sind im Verhältniss zur Gesammtheit der letzteren sowohl als zur Aristokratie ein kaum nennenswerther Bruchtheil. Diese Interesselosigkeit der Aristokratie für ein Unternehmen, welches mehr als irgend ein anderes nationale Ehrensache ist — denn Bach ist der grösste Tonmeister und seine Werke sollen erst Gemeingut der Nation werden, während die aller übrigen es längst mehr oder weniger sind — ist auch bis heute dieselbe geblieben, dagegen zeigt sich im Uebrigen eine wachsende Theilnahme, weniger noch in Deutschland selbst, als im Auslande. Vergleicht man z. B. die Mitgliederzahl des sechsten Jahrganges mit der oben angegebenen, so ergiebt sich zunächst, dass durch die erhöhte Theilnahme des gegenwärtig regierenden Königs von Hannover (statt eines — zehn Exemplare) und erhöhte Betheiligung in den Privatkreisen Deutschlands die Gesammtzahl von 372 Exemplaren erreicht ist. Weniger ist hierbei eine Steigerung der Theilnahme in den einzelnen bereits

genannten Städten zu bemerken, als vielmehr eine Verbreitung nach Orten, welche anfangs kein Interesse für das Unternehmen bezeugten. Ganz ungemein aber hat sich die Theilnahme des Auslandes gehoben:

Belgien	3	Exemplare.
Dänemark	4	-
England	53	-
Frankreich	30	-
Italien	3	-
Niederlande	5	-
Norwegen	3	-
Polen	2	-
Posen	4	-
Russland	33	-
Schweden	6	-
Schweiz	11	-
Verein. Staaten v. Nordamerika .	15	-
zus.	172	Exemplare.

Amerika, Frankreich, England, die Schweiz und Russland zeigen den bedeutendsten Zuwachs; Italien, was anfangs ganz fehlte, hat sich eingefunden und sein berühmtester noch lebender Tonkünstler, der vollkommenste Gegensatz zu dem längst verstorbenen Deutschen, um dessen Ehrendenkmal es sich handelt: Rossini gehört zu den Mitgliedern der Bachgesellschaft.

Das Verzeichniss des elften Jahrganges weist siebenundneunzig Exemplare nach, welche durch fürstliche Mitglieder bezogen werden.

Deutschland ist mit zweihundertsechsundachtzig Exemplaren betheiligt. Darunter:

Berlin	25	Exemplare.
Dresden	11	-
Frankfurt a. M.	13	-
Hamburg	11	-
Leipzig	31	-
München	15	-
Wien	13	-

Lübeck, die fromme Stadt, glänzt noch durch ihre Abwesenheit. Die Theilnahme des Auslandes stellt sich wie folgt:

Belgien	7	Exemplare.
Dänemark	10	-
England	59	-
Frankreich	44	-
Italien	3	-

(hier ist Liszt an die Stelle des nach Paris übergesiedelten Rossini getreten.)

Niederlande	6	Exemplare.
Norwegen	2	-
Polen	3	-
Posen	3	-
Russland	27	-
Schweden	6	-
Schweiz	9	-
Verein. Staaten v. Nordamerika .	13	-
Walachei	1	-
	zus. 193	Exemplare.

So ist denn die Zahl der Exemplare von circa 400 auf 574 gestiegen, das Unternehmen erscheint vollständig gesichert, und es unterliegt keinem Zweifel, dass die Theilnahme dafür sich mehr und mehr steigern wird, je lebendiger sich die Kenntniss Bach'scher Werke verbreitet und je mehr die Leistungen des Directoriums und der Redactoren der Bachgesellschaft in weiteren Kreisen bekannt werden. Die bisher erschienenen elf Jahrgänge enthalten nicht weniger als fünfzig Kirchencantaten, einen Band Clavierwerke, einen Band Kammermusik, die Matthäuspassion, das sechstheilige Weihnachts-Oratorium, die H-moll-Messe, vier andere Messen, mehrere Sanctus, das Magnificat und einen Band weltliche Cantaten.

II.

Das Directorium der Bachgesellschaft eröffnete die Herausgabe der Werke des Altmeisters mit einer Reihe von Kirchencantaten desselben. Zu ihnen wenden wir uns denn auch zunächst. Ehe wir jedoch dem Inhalte derselben nahe treten, halten wir es für nothwendig noch auf einen Punkt, den wir bereits oben angedeutet haben, näher einzugehen; wir meinen die Schwierigkeiten, die gerade bei diesen Werken einer zuverlässigen, völlig correcten Herausgabe entgegenstehen.

Nicht nur die musikalischen Laien, sondern selbst viele Musiker sind gewöhnlich der Ansicht: dass es bei der Veröffentlichung solcher Werke nur eines genau angefertigten Abdruckes bedürfe, um sich den wohlfeilen Ruhm eines Herausgebers derselben zu erwerben. Das ist aber ein gewaltiger Irrthum. Selten finden sich von Bach Originalpartituren, die leicht und bequem zu lesen wären. Meistentheils sind es keine Reinschriften, die vorliegen, sondern die erste ursprüngliche Handschrift. Diese, vom Componisten nur für sich selbst angefertigt, zeigt begreiflicher Weise keine Rücksicht auf besondere Schönheit und Deutlichkeit; der Raum des Papiers ist bis auf das Aeusserste nutzbar gemacht; zahlreiche Correcturen erschweren den Ueberblick; dann und wann wird, wenn Noten nicht mehr anzubringen sind, mit den Zeichen der deutschen Tabulatur geschrieben; der Text wird nicht selten zur Hieroglyphe und es ist kaum möglich ohne die sorgfältigste musikalisch-kritische Abschrift eine klare Vorstellung der Partitur zu gewinnen. Ist nun eine solche Abschrift zu Stande gebracht, so ergeben sich neue Bedenken: häufig fehlt die Angabe der Instrumente, welche die einzelnen Instrumentalstimmen auszuführen haben; die Bassstimme ist ohne Bezifferung. Beides aber findet sich vor, wenn man Originalstimmen zu dem Werke erlangen kann. Vor Allem ist es demnach Pflicht sich möglichst genau davon zu unterrichten, ob und wo derartige Stimmen vorhanden sind. Ist dies geschehen und ist die Benutzung derselben zugänglich geworden, so ist zunächst die Instrumentation nach Angabe derselben in Ordnung zu bringen, denn sie geben den vollgültigen Beweis, wie Bach das Werk zur Aufführung gebracht wissen wollte; sodann müssen die Stimmen

mit den Noten der Partitur verglichen werden, wobei zumal bei den Sologesangstimmen nicht selten Abänderungen einzelner Figuren, Vorschläge, Triller etc. sich finden, welche die Partitur nicht enthält, und endlich ist vorkommenden Falls die Bezifferung der meistens einen Ton tiefer stehenden Orgelstimme (für die damals im Chorton stehende Orgel der Leipziger Thomaskirche) einzutragen. Dies letztere aber ist ebenso schwierig als wichtig. Sehr häufig ist die Bezifferung von Bach sehr schnell geschrieben worden, und bedarf daher erst ihrerseits einer Entzifferung; ferner hat dieselbe manche Eigenthümlichkeiten, die man genau kennen muss, um sie richtig zu verstehen; endlich bildet dieselbe oft ganz eigenthümliche, in den Stimmen der Partitur nicht enthaltene Gänge, die zu ihrem Verständniss eine lebhafte nachschaffende Phantasie erfordern; dann und wann hat sich der Meister wohl auch einmal verschrieben und es gilt die richtige Zahl zu finden. Ueberaus wichtig ist aber diese Bezifferung, weil sie da, wo ein volles Orchester hinzutritt, den von der Orgel wiederzugebenden harmonischen Hintergrund bildet, während bei denjenigen Stellen, wo der Bass allein in der Partitur steht, oder nur ein anderes Instrument mitgeht, die Orgel geradezu als obligat zu betrachten ist. Das ist aber noch nicht Alles. Manchmal enthalten die Originalstimmen auch im Instrumentaltheile mehr als die Partitur; nicht etwa, dass z. B. die Saiten-Instrumente durch Blas-Instrumente nur verstärkt würden — sondern es finden sich einzelne selbstständige Instrumentalstimmen. Auch diese müssen natürlich in die Partitur eingetragen werden. Endlich finden sich in den Stimmen zumeist Vortragszeichen, Tempo-Angaben u. dgl., die in der Partitur in der Regel fehlen oder nur angedeutet sind. Auch diese sind natürlicher Weise stets sehr willkommene Fingerzeige für die Auffassung und Ausführung des betreffenden Werkes, und müssen sorgfältig beachtet werden. Ist dies Alles geschehen, so bleibt schliesslich noch die Revision des Textes übrig, die namentlich in Bezug auf die Interpunktion nicht ohne Schwierigkeiten ist und dann und wann auch Varianten zeigt, welche kritisch zu untersuchen sind.

Die Herausgabe jedes dieser Werke erfordert daher nicht nur einen im Allgemeinen gründlich gebildeten, sondern auch durch anhaltendes Studium mit Bach vertrauten Musiker, der zugleich

ein gewissenhafter, treuer und fleissiger Arbeiter ist, und diejenigen, welche auf solche Art den überaus reichhaltigen Schatz tiefsinnigster und wahrhaft evangelischer Tonwerke, dem keine Nation auch nur annäherungsweise etwas Aehnliches an die Seite zu stellen vermag, für alle Zukunft zum Gemeingut der christlichen Welt machen, erwerben sich damit ein Verdienst, das in mehr als einer Beziehung den Verdiensten jener Männer gleich zu stellen ist, die bei dem Wiederaufleben der altgriechischen Literatur unter Lorenz von Medici für die Verbreitung und das Verständniss Platon's thätig waren.

Wenden wir uns nun zu den Werken selbst, so finden wir im ersten Bande zehn Kirchencantaten, deren Redaction bei neun derselben von Musikdirector Hauptmann in Leipzig, bei einer von Professor Dehn in Berlin besorgt worden ist.

Als Vorlagen waren dabei zu benutzen: Für neun Cantaten Stimmen der Thomasschule in Leipzig, zu einer befanden sich die Stimmen in der, jetzt gleich der Bachsammlung der Berliner Sing-Akademie in die musikalische Abtheilung der Königlichen Berliner Bibliothek übergegangenen Gräflichen Voss'schen Musikbibliothek; ausserdem waren zu sechs derselben auch die Originalpartituren vorhanden, deren drei im Besitz des Prof. Rudorff in Berlin, eine Herrn Hauser in München gehörig, von diesen Herren mit grösster Bereitwilligkeit der Redaction zur Benutzung überlassen wurden. Ein Fall, der zwar im Hinblick auf das Unternehmen selbst, stets eintreten sollte, wie wir jedoch weiterhin sehen werden, fehlt es auch bei dieser nationalen Ehrensache nicht an sonderbaren, nicht in der Natur der Sache liegenden Hemmnissen.

Was nun den Charakter dieser wie aller ähnlichen Bach'schen Tonschöpfungen betrifft, so wüssten wir denselben im Allgemeinen nicht besser zu bezeichnen, als es einer der eifrigsten Verehrer des Meisters gethan hat. Mosewius bezeichnet denselben in seiner trotz einzelner thatsächlichen Irrthümer Allen die in den Geist Bach's eingeführt werden möchten, höchst empfehlenswerthen Schrift: Joh. Seb. Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen (Berlin, 1845) in nachstehender Weise:

„Die Kirchencantaten Seb. Bach's sind ein Schatz von unermesslichem Werthe. Ungeachtet ihrer oft seltsamen, in veral-

teter Ausdrucksweise sich ergehenden Textesworte, werden sie in Bezug auf die Wahrheit und Innigkeit ihrer aus der innersten Tiefe eines frommen gläubigen Gemüthes entquollenen Musik für ewige Zeiten als Muster dastehen. Wem sie sich erschlossen, den stört die Form ihrer Sprache nicht. Bach liefert keine Musik neben dem Texte, keine Melodien zum Texte, die ohne diesen durch sich selbst völlig befriedigen, etwa durch ihn nur Erklärung, vor falscher Auffassung sichernde bestimmtere Bedeutung erhalten. Nein, er durchdringt das Wort in seiner geistigen Tiefe, hebt durch die Tonkunst seinen Sinn hervor, erklärt es in Tönen zur Offenbarung seines ganzen Inhalts, wiederholt es, seine Bedeutung verstärkend, erweiternd, betrachtet es in verschiedenem Sinne, mit einem Worte: Bach's Kirchenmusik ist eine vollständige Exegese des ihr zu Grunde gelegten Textes. — Für alle seine Schöpfungen scheint Bach wie mit einem Schlage die passendste Form gefunden zu haben. Wie kunstreich und mannigfaltig auch immer ihre Ausstattung erscheinen mag, nichtsdestoweniger ist Alles leicht und mit der grössten Gewandtheit, obwohl desshalb nicht mit geringerer Sorgfalt ausgeführt, und in den Arbeiten seiner späteren Lebensperiode herrscht eine Freiheit im Fluge des Gedankens, dass auch selbst da, wo er in den allerkunstreichsten Formen hervortritt, sich nirgends ein ihn beengender Zwang bemerken lässt. Da ist nirgends etwas Gestückeltes, Gedrechseltes zu entdecken; jeder Ausdrucksweise im vollsten Maasse Herr, hielt er sie unwandelbar fest, wenn er sie einmal als die ihm für seinen Zweck passendste erfasst hatte. Und wie mannigfaltig, wie vielseitig erscheint er, und eben in seinen Gesangcompositionen mit am allermeisten. Für jedes Gefühl, für jede Empfindung, für jede Anschauung stand ihm der Ausdruck zu Gebote, und er giebt ihn eben so tiefsinnig, als innig und wahr. Jede erneute Veranlassung ihres wiederholten Erwachens führt ihm auch den neuen Ausdruck dafür zu, und diesen immer wieder eben so kunstreich als ungekünstelt. Man könnte fast behaupten, wer seine Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange erkannt hat und zu geniessen im Stande ist, der findet bei einiger Beobachtungsgabe nach ihm nichts wesentlich Neues mehr in der Musik. Mindestens ist so viel gewiss, einen grösseren musikalischen Gedankenreichthum hat kein Tondichter, weder vor, noch nach ihm

bekundet.“ — „Bach verstand es, wie gesagt, allen Regungen des Gemüths den wahrsten Ausdruck zu geben; dadurch tritt in seinen religiösen Werken seine Subjektivität in den Hintergrund, und er wird der Verkündiger christlicher Gesinnung und Anschauung aller Bekenner des Evangeliums. Er lässt uns aber nicht allein die Regungen des religiösen Gemüthes erkennen, mit ihnen macht er uns auch die Veranlassung dazu anschaulich; er zeichnet alle Zustände, innere und äussere, mit minutiöser Beachtung auch der kleinsten Merkmale, wie sie sich seinem Seherblicke aus den vorliegenden Texteswortem ergeben; er sucht sie nicht hervor, sie dringen sich ihm auf, seiner Auslegungskunst wie natürlich entgegenströmend. — Seb. Bach legt nicht allein Befriedigung, Freude, Wonne und Jubel, Sehnsucht und Wehmuth, Traurigkeit und Schmerz in den Charakter seiner Tonstücke, er malt sie auch im Einzelnen aus. Jedes Wort belebt und bezeichnet sein musikalischer Ausdruck.“

„Bach durchzieht in seinen Gesängen mit uns die ganze Welt, lebt alle Zustände und Verhältnisse mit uns durch, und begleitet uns bis an den Rand unsers offen stehenden Grabes, welches er uns in freudiger Hoffnung und Erwartung eines künftigen, seligen und verklärten Lebens zeigt.“ — „Seine Gesänge sind wahrhaft vom heiligen Geiste durchdrungen und der ernsteste und würdigste Sinn bringt sie künstlerisch zur Aussprache. Und dennoch, wie sehr widersprechen sie formell dem, was die alte Schule gemeinhin Kirchenstyl zu nennen pflegt. — Eben an Bach kann man es recht deutlich erkennen, dass nicht eine oder die andere Schreibart allein auf die Bezeichnung Kirchenstyl Anspruch machen darf, sondern dass eben nur der mit dem Heiligsten und Höchsten erfüllte Geist die Sprache zu reden vermag, welche das Erhabenste anschaulich macht, und dass sich das Niedrige und Unwürdige dann von selbst ausschliesst.“

An dieser trefflichen Charakteristik wird vielleicht nur die Aeusserung auffallen, dass sich nach Bach in der Tonkunst nichts wesentlich Neues finden solle. Man wird meinen, allein schon durch die Nennung Mozart's, einen vollgültigen Gegenbeweis gegeben zu haben, und überdies auf die moderne Instrumentalmusik als eine gänzlich der nach Bach'schen Zeit angehörige Schöpfung

verweisen. Und doch ist jener Ausspruch von Mosewius vollkommen richtig, wenn man ihn auf die Beherrschung des gesammten Reiches der Töne als solchen, bezieht; in diesem Sinne entfalten die Toncombinationen Sebastians den Inhalt des Gebietes desselben vollständig, ja sie stecken gewissermassen — wenn man von der Beziehung der Tonkunst zu rein subjectiven Zwecken, sowie von der jüngsten Verwendung derselben zu weitergehenden Combinationen absieht — selbst die äussersten Grenzen ab. Wohl aber ist der Geist, der in diesen Tongebilden lebt ein von dem der grossen späteren Tonmeister wesentlich verschiedener, und Niemand wird in Abrede stellen, dass dieselben Neues geleistet haben; — aber Neues nicht im Sinne Bachs. — Versuchen wir diesen Unterschied festzustellen, vielleicht gelingt es uns dabei auch für die Charakteristik Bachs selbst noch einige schärfere Züge zu gewinnen.

Der Allgebietende im Reiche der Töne nach Bach, der objektivste Tonkünstler, in dessen Werken sich ebenfalls die ganze Welt wiederspiegelt, ist Mozart. Und doch, welch' ein Unterschied zwischen beiden Meistern. Man hat ihn unter Andern damit zu bezeichnen gesucht, dass bei diesem die Schönheit, bei jenem die Wahrheit des Ausdruckes vorherrschend sei. Eine abstracte Bezeichnung, die schon darum bedenklich erscheint, weil Schönheit und Wahrheit untrennbar sind, wenn überhaupt von einem ächten Kunstwerke die Rede sein soll. Trotz dessen liegt dieser Ansicht etwas Richtiges zu Grunde, wenn man in Erwägung zieht: dass im Allgemeinen Schönheit mehr mit der Sinnenwelt, Wahrheit mehr mit Reingeistigem zusammenhängt. Der gewöhnliche Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Geist reicht aber hier nicht aus, im Gegentheil: je schärfer man diesen Gegensatz fixiren und dann auf Mozart und Bach anwenden wollte, um so schiefer und unzureichender würde eine solche Betrachtung Beider sich darstellen. Der Gegensatz ist vielmehr in seiner tiefsten Wurzel zu erfassen: er beruht auf dem Verhältniss Beider zur Welt im Ganzen, und lässt sich in gedrängtester Form so ausdrücken: Mozart bejaht die Welt — Bach verneint sie.

Das heitere Behagen an der Welt, die Ansicht, dass sie mit allen Freuden und Leiden zu Recht bestehe, die Erfassung aller

Creatur in ihrer ursprünglichen Naivität, die ein eigentliches Schuldbewusstsein nicht kennt, liegt Mozarts Werken zu Grunde. Jede Regung der menschlichen Natur weiss er mit einer wunderbaren Vollendung in Tönen wiederzugeben, und indem er das gesammte Gemüthsleben als ein unmittelbares erfasst und tonkünstlerisch zum Ausdruck bringt, erhebt er die einzelnen Repräsentanten desselben zu ewigen Typen menschlicher Natur. So erregen Osmin und Sarastro, Dorabella und Pamina gleiches Wohlgefallen, und alle Regungen der Liebe von der sinnlichsten bis zur reinsten und edelsten erscheinen in schönem Gewande. Die ganze sublunare Welt kommt bei ihm *sub specie aeterni* zur Darstellung in harmonisch-vollendeter Gestalt. Daher der unerschöpfliche Reiz seiner Gebilde, die heitere Befriedigung, welche dieselben gewähren, daher selbst im Tragischen und in der Kirche die Versöhnung mit der sinnlich sich offenbarenden Welt, die sie aussprechen.

Ganz anders Sebastian Bach. Er ist Protestant, nicht im nichtssagenden Sinne der Modernen, sondern im Geist und Wesen des ursprünglichen Christenthums. Ausser in der Erlösung durch Christus giebt es für ihn kein Heil; die Welt an sich und der Mensch insbesondere sind dem Leiden, der Noth, der Sünde verfallen, über sie herrscht Vergänglichkeit und Tod, alle, selbst die höchsten Liebesfreuden, entbehren eines dauernden Inhalts, und die ganze Stufenleiter der Genüsse des Daseins ist des Lebens nicht werth. So stellt er die Welt nicht in ursprünglicher Schönheit dar, sondern als im Innersten siech und krank, — aber sie erscheint vollständig umgewandelt, sobald sie sich dem leuchtenden Strahl göttlicher Offenbarung erschliesst. Dann breitet sich eine erhabene Verklärung und eine Schönheit über sie aus, die ganz andern Wesens ist als die ideale Darstellung ihrer endlichen Wesenheit. Der Mittelpunkt dieser Anschauung aber liegt in der sittlichen Kraft, welche in fortwährendem Kampf die Welt überwindet; der Protestantismus ist eine *ecclesia militans,* und dieser streitenden Kirche erhabenster Sänger ist Bach. Daher ist ihm die Macht gegeben die Weltgebilde darzustellen bis in ihre feinsten Verzweigungen, aber zugleich auch nicht um sie hinzustellen als mustergültig, sondern in ihrer innersten Beziehung auf einen über der Welt strömenden Lebensquell. Vom tiefsten Schmerz des Verlas-

senseins, der Unfähigkeit des Individuums, durch seine unmittelbare natürliche Kraft ein bleibendes Ziel zu erreichen, d. h. selig zu werden, bis zu jener verklärenden Heiterkeit eines wahrhaft erlösten Gemüthes — so spiegelt er die Welt wieder — stets auf einem über das sublunare Leben hinausreichenden Lebensgrunde. Daher ist bei ihm die Düsterheit, die Verzweiflung viel furchtbarer als bei irgend einem andern Tondichter, es ist eine entsetzliche Nacht; bei keinem aber erscheint auch jene Verklärung, jene innerste Beseligung, trotz aller Lebendigkeit und der schärfsten Ausprägung doch nur von der strahlenden Wärme überirdischer Erleuchtung durchströmt, wie bei ihm. Daher aber ist er auch nicht so unmittelbar ansprechend wie — Mozart. Selbst den, der letzteren kaum ahnt, wandelt doch beim Anhören seiner Werke das Gefühl eines eigenthümlich wohlthuenden Behagens an; Bach geht entweder unverstanden vorüber, oder man schlüpft unter allerhand Vorwänden an ihm vorbei, weil er ein leises Frösteln hervorruft, welches dunkel verkündigt, er könnte dem Gewissen unbequem fallen, und drohe mit einer Weltanschauung, welche, um innre Freude zu gewähren, auch eine innerste Umwandelung bedinge. Daher ganz besonders die Ausflüchte über seine gothischen Schwierigkeiten, mangelnde Schönheit u. dergl. mehr, daher freilich auch die Nothwendigkeit, dass man, um ihn zu geniessen (wie der triviale Ausdruck lautet), vor Allem selbstthätig und ernst sein muss.

Ist dies in Wahrheit der Geist, der in Bach's Kirchencantaten lebt, so würde sich hieran auch der Wunsch knüpfen: dass diese ächt evangelischen Werke in unserer evangelischen Kirche die ihnen gebührende Stelle einnähmen. Dies ist leider nicht der Fall. Abgesehen von technischen Schwierigkeiten und äusserlichen Hemmnissen, steht ihnen der gegenwärtig vorwaltende Hang im Wege, nach dem Muster des Berliner Domchors vorzugsweise die älteren Italiener singen zu lassen. Es ist hier nicht die Stelle, um gegen diese sinnlich-sentimentale und gedankenlose Nachahmungssucht anzukämpfen, aber das ist doch wohl klar, dass, ganz abgesehen von der musikalischen Kunstfertigkeit, die meistens äusserlich wohlklingenden aber fast durchaus charakterlosen, zumeist nur ein allgemeines, unbestimmtes Gefühl anregenden Compositionen der ältern italienischen Schule, bei denen es sich freilich bequem hindämmern lässt,

mit dem energischen Protestantismus nichts zu schaffen haben. Schon gleich im Anfang der Reformation zeigte sich der Unterschied am Choral, dessen bestimmtes melodisches und charakteristisches Fortschreiten und Vorwärtsdringen, eng verbunden mit deutschem Worte, ganz anders als die lateinischen Gesänge Italiens das innerste Wesen der Seele berührt und bewegt. Wer aber von den Italienern hat auch nur annäherungsweise so bestimmte, lebendige Themen aufzuweisen, wie Bach, — was ist, von diesem Standpunkt aus, der ganze Palestrina gegen eine einzige Cantate Sebastians! Aber freilich selbst unter den wärmsten Förderern der evangelischen Kirchenmusik hat Bach manchen gegen sich. Der vorzüglichste unter solchen Gegnern ist der hochverdiente Winterfeld, der bei aller Anerkennung des Meisters, für die Kirche Eccard den Vorzug giebt. Wir geben gern die Reinheit, Kindlichkeit und erhebende Frömmigkeit dieses älteren Tonkünstlers zu, aber er bleibt, bei kindlicher Ausführung und wenig entwickelter Gestaltung auf die einfache lyrische Stimmung beschränkt; der evangelischen Kirche ist es jedoch Beruf, die egoistische Welt zu bekämpfen und mit ihrem Geiste zu erfüllen, „den Satan unter ihre Füsse zu treten“, und so ist denn für sie die lebensvolle, energische, den ganzen Menschen erfassende Weise Bach's unserer Ansicht nach, die viel angemessenere. Bach ist zu dramatisch, — sagt man. Aber das Leben der Kirche, wie des Einzelnen, ist nichts anderes als ein Drama, und es kommt nur darauf an, ob es weltlich oder geistlich zur Darstelluhg gelangt. Hätte Winterfeld diese Anschauung fest gehalten, er wäre nicht in die Vermengung geistlicher und weltlicher Musik und die schiefe Darstellung der ersten Blüthezeit der deutschen Oper und ihres angeblichen verderblichen Einflusses auf die Kirchenmusik gerathen, welche den dritten Band seiner „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges“ neben seinem grossen, werthvollen Inhalte zu einer reichen Quelle irrthümlicher Ansichten und willkührlicher Behauptungen macht.

Und ist es denn nur der Kampf der Seele, oder nur lebendigste Vorstellung der Kräfte des Lebens und des Todes, die wir bei Bach finden, oder schliesst er nicht stets in der vollsten Sammlung des Gemüthes mit einem Choral, wie ihn vor und nach ihm Keiner zu gestalten vermocht hat? Irdisches und Himmlisches

umfasst er, gebiert es in mächtigen Tongebilden aus seinem Geiste, — aber dieser Geist ist heimisch „in seines Vaters Haus“ und sein innerstes Wesen ist „Friede und Freude“, freilich nicht von dieser Welt.

So viel über den Charakter der Kirchencantaten Bachs im Allgemeinen. Es wird nun bei der Betrachtung einzelner, bisher von der Bachgesellschaft veröffentlichten, genügen, nur die für die Erkenntniss desselben wesentlichsten zu berühren, um so mehr, da dabei noch manches Andere zur Sprache kommen muss.

III.

Die Kirchencantaten Bach's, deren allgemeine Charakteristik wir im vorigen Artikel zu geben versuchten, enthalten, wenn man die einzelnen für sich genauer betrachtet, nicht nur einen weltumfassenden Inhalt; sie bieten auch in ihren Formen eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit dar. Wir finden nicht nur Cantaten für eine oder mehrere Solostimmen, auch die Cantaten mit vollem Chor, welche zumeist den ersten Chor am breitesten entwickelt zeigen, unterscheiden sich zunächst durch die Art, wie der Choral in ihnen angewandt ist. Bald beginnt der erste Chor mit dem Choral als *cantus firmus* in einer der Singstimmen, während die andern in freiester Bewegung sich um diese gruppiren, bald eröffnet sich das Werk mit einem durchaus frei erfundenen Chor, und manchmal erklingt in einem solchen die Choralmelodie nur in einzelnen Orchesterstimmen. Die sich hieran anlehnenden Recitative, Arien, Duette u. s. w. tragen ebenfalls niemals die Gestalt der Schablone, und der Schlusschoral erscheint von der einfachsten Gestalt demüthiger Bitte bis zu der eines in aller Pracht glänzendster Instrumentation daherschreitenden Triumphgesanges in verschiedenster Form. Erregt aber ein solcher Reichthum an Erfindung und Kunst die lebhafteste Bewunderung, so steigert sich dieselbe zu innigster, erhebendster Freudigkeit, wenn man entdeckt, dass diese Formen nicht zufällig, nicht willkürlich angewandt werden, sondern dass Bach dabei stets von tiefsinnigsten, religiösen und

künstlerischen Ideen ausgegangen ist. Wir meinen damit nicht etwa nur die mit den einzelnen Cantaten verbundenen Beziehungen auf die einzelnen Sonntage des Kirchenjahres, für welche sie bestimmt sind, so wie auf das hierbei zu Grunde liegende heilige Schriftwort — dass diese Rücksicht bei ihm stets zu finden sein wird, versteht sich von selbst — wir meinen vielmehr die innere Abrundung und Vollendung der einzelnen Theile der Cantate, wonach dieselben je nach der Gemüthsstimmung, die darin, in ihrer Beziehung zur heiligen Geschichte und Lehre, zum Ausdruck kommt: in der Gestaltung der Themen, der Wahl der Tonarten, dem Charakter des Recitativs, der Instrumentation und der Verwebung einer bestimmten Choralmelodie ein vollkommenes, in sich geschlossenes Ganze bilden. Wer dies nicht sogleich selbst aus der eingehenden Betrachtung eines solchen Werkes herausfinden kann, den verweisen wir als auf ein belehrendes Beispiel, auf die treffliche Analyse der Cantate: „Christ lag in Todesbanden“, die Mosewius S. 8. und 9. seiner bereits angeführten Schrift gegeben hat.

Diese Cantate befindet sich als die vierte im ersten Bande der Bach’schen Werke und führt uns zu diesem selbst zurück. — Wir möchten hieraus, ausser der eben genannten, ganz besonders auf die erste, zweite, sechste und achte aufmerksam machen. Die erste und zweite: „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ — „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ — stehen einander gegenüber wie die lichte Region beseligender Freude der düstern Nacht trostloser Verzweiflung; — die sechste: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ bietet einen durchaus frei erfundenen Anfangschor von unendlicher Weichheit und Hingebung, während die achte: „Liebster Gott, wann werd’ ich sterben“, gleich der ersten vorzugsweise geeignet ist: die überaus kunstvolle, in sich durchaus vollendete Instrumentation Bach’s zur Anschauung zu bringen. Denn wie Bach im Sinne der evangelischen Kirche das Höchste geleistet, so sind auch seine Gesangs- und Instrumentalstimmen mit einer künstlerischen Vollendung niedergeschrieben, die nicht nur alle gleichzeitigen Tonkünstler überragt, sondern für alle Zeiten als unübertrefflich bestehen wird. Allerdings steht diese Ansicht noch ziemlich vereinzelt da; der Grund hiervon dürfte aber wohl weniger in einer falschen Auffassung und einseitigen Vorliebe zu

suchen sein, als in dem von uns bereits näher charakterisirten transcendenten Wesen der Bach'schen Musik überhaupt, und in der Mangelhaftigkeit, ja Nachlässigkeit, mit der bei dem Einstudiren und der Aufführung derselben meistentheils zu Werke gegangen wird. Für gewöhnlich sind die Sänger gewohnt, was sie singen, mit ihrer unmittelbaren Subjectivität wiederzugeben, das Lied und die Oper bieten ihnen hierzu die schönste Gelegenheit und jedenfalls ist es selbst bei letzterer nicht gerade sehr schwierig, sich mit nachschaffender Thätigkeit in dem Charakter des Gesangstückes heimisch zu machen, denn der Grund und Boden, von dem dieselbe auszugehen hat: die unmittelbare Gemüthswelt, ist in Allen mehr oder weniger ausgebildet vorhanden. Auch ist meistentheils die Begleitung wesentlich rhythmischer und accordmässiger Art, so dass die Intervalle der Gesangstimme auch technisch nicht schwer zu fassen sind. Bach verlangt aber zunächst in technischer Beziehung musikalisch durchbildete, in der Tonwelt wahrhaft heimische Sänger; er giebt ihnen Melodien, die stets auf's Innigste und Eigenthümlichste seine Auffassung des Textes zum Ausdruck bringen; er stellt endlich diese Melodien zwar dominirend dar, aber er umgiebt sie mit einer musikalischen Gewandung, die nicht nur dazu bestimmt ist, vorzugsweise den Sänger zu tragen, sondern mit und neben ihm der Darstellung von tonkünstlerischen Ideen zu dienen, die, durch das Wort angeregt, weit über dasselbe hinausgehen. Diese Ideen selbst aber spriessen nicht aus der blossen Empfindung der Leiden und Freuden des Lebens hervor, sondern aus der Beziehung dieses letzteren, (der Zeitlichkeit) auf die Ewigkeit, auf das Christenthum, und zwar nicht so, wie es uns bei späteren Tonsetzern wohl begegnet, als eine sentimentale Sehnsucht, oder empfindsame Verweltlichung desselben, sondern die christliche Ueberzeugung ist die unerschütterliche Grundlage. Wer dies nicht zu erfassen und tonkünstlerisch zu beleben vermag, ist, er mag sonst die trefflichste musikalische Ausbildung erlangt haben, dennoch unfähig, Bach in seiner Wesenheit wahrhaft zu verstehen und wieder zu geben.

Die technischen Schwierigkeiten der Ausführung würden übrigens bei Weitem geringer sein, wenn man bei der Aufführung Bach'scher Werke die Orgel nicht fast immer bei Seite liesse.

Sie giebt den harmonischen Hintergrund, auf dem sich die übrigen Stimmen bewegen, und lässt Vieles als leicht, Alles aber als schön und wohlklingend erscheinen, was ohne diesen Halt schwierig und eckig aussieht. Ich kann es aus eigener vielfacher Erfahrung bezeugen, wie leicht befähigte Sänger und Sängerinnen scheinbar kaum bezwingliche Schwierigkeiten überwinden, wenn man auch nur auf dem Clavier die Orgel wiederzugeben sucht, und wie überrascht dieselben von dem Wohlklange waren, mit welchem scheinbar harte Sätze bei solcher Behandlung erklangen. Die Instrumentalstimmen aber müssen es den Singstimmen nachthun, sie müssen mit ihnen an Belebung und Empfindung wetteifern. Statt dessen werden diese jedoch zumeist Note für Note heruntergesäbelt oder abgeblasen, überdies häufig nicht von den durch Bach vorgeschriebenen Instrumenten ausgeführt, sondern durch andere anders klingende ersetzt und insbesondere die Trompeten, die man jetzt nicht mehr blasen kann, in entsetzlicher Weise verunstaltet. Da ist es wohl erklärlich, wenn die Zuhörer weder von Bach'schem Geiste noch von Bach'scher Tonkunst eine lebendige Anschauung erhalten, und die grosse Masse selbst derer, die sonst musikalisch nicht ungebildet sind, die schiefsten Urtheile fällt.

Unter den in dem zweiten (den zweiten Jahrgang bildenden) Bande der Kirchencantaten enthaltenen zehn Werken möchten wir zunächst die elfte: „Lobet Gott in seinen Reichen" und die zwanzigste: „O Ewigkeit du Donnerwort" als sehr bedeutend hervorheben. Zwei enthalten Stücke, welche Bach späterhin in abgeänderter Gestalt für die H-moll-Messe benutzt hat, ein Umstand, auf welchen wir später noch zurückkommen werden. Es sind dies die elfte und zwölfte: „Lobet Gott in seinen Reichen", — „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen". Zwei, die dreizehnte und funfzehnte: „Meine Seufzer, meine Thränen", — „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", — sind bis auf den Schlusschoral nur für Solostimmen bestimmt; die neunzehnte: „Es erhub sich ein Streit" enthält einen Anfangschor von einer Gewalt und Kraft, wie selbst Bach nur wenige geschrieben hat, — die achtzehnte: „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" beginnt mit einer charakteristischen, höchst eigenthümlich zusammengesetzten Instrumental-Einleitung (zwei Flöten, vier Brat-

schen, Fagott, Violoncell und Continuo). Ueber die Herausgabe dieses Bandes bemerkt der Redacteur desselben, Musik-Director Hauptmann, im Vorworte Folgendes:

„Von den in diesem zweiten Bande enthaltenen Cantaten sind die mit Nr. 11. 12. 13. 15. 16. 17. 18. und 19. bezeichneten nach den auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindlichen Originalpartituren und Originalstimmen herausgegeben. Herr Professor Dehn, Custos der musikalischen Section dieser Bibliothek, hat die Abschriften besorgt, und dieselben einer genauen Revision unterworfen. Wo ausser der Partitur Originalstimmen vorhanden waren, sind auch diese gewissenhaft zu Rathe gezogen worden. Nicht allein für die Vortragsbezeichnungen und die Bezifferung der Bassstimme, wovon die Originalpartitur nur selten etwas enthält, sind die Stimmen von Wichtigkeit; sie ertheilen auch oft über undeutlich geschriebene Noten und Textworte erst eine sichere Nachweisung. Die Cantaten Nr. 14. und 20. haben in den Originalpartituren und Originalstimmen dem Redacteur selbst vorgelegen. Die erstere aus der Sammlung des Herrn Capellmeisters Hauser in München, die letztere im Besitz des Herrn Geheimen Justiz-Raths Professor Rudorff in Berlin. Zu beiden waren auch noch Originalstimmen aus der Bibliothek der hiesigen Thomas-Schule zu benutzen."

Leider treffen wir hierbei zum ersten Mal, glücklicher Weise aber auch, um dies vorweg zu sagen, zum letzten Male, auf ungenaue, ja falsche Angaben, Vernachlässigung zu Gebote stehenden wichtigen Materials und mangelhafte Benutzung des vorgelegenen. Es trifft dies insbesondere vier derjenigen Cantaten, deren Abschrift und Revision in Berlin für die Gesellschaft besorgt worden ist, wobei wir überdies von einigen auffallenderen Druckfehlern und der summarischen Kürze absehen, die es vermieden hat, bei den Originalstimmen genau anzugeben, was in denselben von Bach selbst geschrieben, was nur von ihm revidirt worden ist. Wir halten es sowohl im Interesse der Kunst, als auch des Directoriums der Bachgesellschaft für nothwendig, auf diesen unerquicklichen Gegenstand genauer einzugehen.

Gehen wir jene Cantaten, wie sie in der vorliegenden Ausgabe auf einander folgen, der Reihe nach durch, so finden wir

zunächst bei der elften „Lobet Gott in seinen Reichen“ die Bemerkung: „Vorlage: Partitur nach den Originalen der Königl. Bibliothek zu Berlin. Diese bestehen in der Originalpartitur und den Originalstimmen der ersten und zweiten Violine und des unbezifferten Continuo. Die Partitur trägt von S. Bach's Hand auf dem Umschlag den Titel: Oratorium auf Himmelfahrt, sowie zu Anfang der Cantate die Ueberschrift: *Oratorium festo ascensionis Christi, a 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Traversi, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo.* Hiernach waren die Instrumente für den ersten Chor und den Choral mit Sicherheit zu benennen. Für die andern Sätze fand sich der Nachweis in der Partitur selbst.“ Gleichzeitig aber befanden sich, wie auf der Königl. Bibliothek nicht unbekannt war, zu dieser Cantate vollständige, sehr gute Originalstimmen in der Berliner Sing-Akademie. (Dieselben sind jetzt ebenfalls Eigenthum der Königl. Bibliothek.) Diese nicht benutzten Stimmen zeigen zunächst: dass Bach die Cantate in Betreff der Instrumentation nicht so aufführen liess, — wie er in der Partitur annotirt hatte; in der Altarie „Ach bleibe doch“ schweigt die zweite Violine, in der Sopranarie „Jesu, Deine Gnadenblicke“ schweigt die Viola; ebenso ergeben dieselben, dass die in der Partitur nicht angegebene Vertheilung der Instrumente bei dem Choral „Nun lieget alles unter Dir“ unrichtig ergänzt worden ist, indem die zweite Oboe nicht mit dem Alt, sondern mit dem Sopran geht. Wichtiger aber ist, dass die um einen Ton tiefer stehende durchgängig autographe Orgelstimme bei drei Recitativen: „Und ward aufgehoben“ (S. 31. der gedruckten Partitur) — „Und da sie ihm nachsahen“ (S. 33) — „Sie aber beteten ihn an“ (S. 34) statt der ganzen und halben Noten des Continuo, wie wir es in ähnlicher Weise in der Matthäuspassion finden, Viertelnoten mit den entsprechenden Pausen enthält, — dass (S. 34) der Satz für zwei Singstimmen mit dem nachfolgenden Recitativ: „Ach ja! so komme bald zurück“ durch einen Sechszehntheilgang unmittelbar verbunden ist, wodurch dieses Recitativ einen viel lebendigeren Zusammenhang mit den vorhergehenden Schriftworten erhält; dass endlich Tact 23 bis 25 des Schlusschores, während die Orgel nur die Viertelnoten enthält, in der Continuostimme ausserdem (für das Violoncello) die Sechszehntheilbewegung des Singbasses zu finden ist. Das Wich-

tigste aber ist: dass jene autographe Orgelstimme, durchweg die deutlichste Bezifferung enthält. Endlich müssen wir fragen, warum, abgesehen von zwei unwichtigeren Stellen der Alt-Arie S. 50, Tact 3., der Tenorstimme eine, in der Originalpartitur wie in den Originalstimmen gleich lautende Stelle rhythmisch abgeändert worden ist, ohne darüber eine Erklärung zu geben? Unserer Ansicht nach dürfen Aenderungen an keinem Original stillschweigend vorgenommen werden.

In Betreff der funfzehnten Cantate: „Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen", wird folgende Angabe gemacht: Vorlage: „Partitur nach den Originalen der Königl. Bibliothek zu Berlin. Diese bestehen in der Originalpartitur und den Stimmen von Bach's Hand. Der Continuo ist zweimal vorhanden in *C* und *B*. Die Bezifferung ist in beiden Stimmen nicht vollständig. In einigen Sätzen finden sich nur wenige zerstreute Zahlen, die um so weniger aufzunehmen waren, als sie nur selbstverständliche Accorde betreffen." Diese Cantate hat dadurch ein ganz besonderes Interesse, dass sie offenbar unter die frühesten derartigen Schöpfungen Bach's gehört, der Stil ist noch nicht fest ausgebildet, und neben der spätern Tiefsinnigkeit und einem wundervollen Recitativ, zeigt dieselbe ein Anlehnen an jene breite und populäre Schreibweise, deren erste Anfänge, unserer Erfahrung nach, in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts sich deutlich bemerklich machen und die besonders in England durch H. Purcell gepflegt, dann aber von Händel völlig ausgebildet wurden. Schwieriger als viele andere erschien sie uns aber in dem vorliegendem Druck, weil sie sehr reich an Stellen ist, in denen nur der Bass als Begleitung niedergeschrieben ist, während die Bezifferung nicht nur bei mehreren Stücken ganz fehlt, sondern auch da, wo sie vorhanden, so gut wie gar keine Aufklärung giebt, da sie fast durchweg lückenhaft, nur gerade das enthält, was unzweifelhaft von vorn herein feststeht; überdies fanden wir S. 153 Tact 5. und 6. drei Sextaccorde bezeichnet, die uns so befremdlich erschienen, dass wir, einen Irrthum vermuthend, auf die Originale zurückgingen. Zu unserm nicht geringen Erstaunen fanden wir nun: dass die gedruckte Bezifferung sich nicht genau an die theilweise Bezifferung der Continuostimme in C gehalten hatte; Einzelnes war weggelassen,

Einzelnes zugesetzt, aber ohne dass das Eine oder Andere von wesentlicher Bedeutung wäre, während die durchweg autographe Orgelstimme in B, mit Ausnahme des grössten Theils des letzten Satzes (der übrigens am wenigsten eine Bezifferung erfordert) durch alle Nummern hindurch von Bach beziffert, wenig oder gar nicht benutzt worden ist, indem daraus ungefähr vierhundert Bezifferungszeichen weggeblieben sind, mittelst deren nicht nur jene drei falschen Sexten verschwinden, sondern die ganze Cantate vollkommen verständlich und ausführbar wird!

Geringer, aber doch nicht unwichtig, ist ein Mangel, der die sechszehnte Cantate: „Herr Gott, Dich loben wir", trifft. Hier ist ein Punkt nicht erwähnt, der in der Anmerkung dazu nicht übersehen werden durfte. Die Originalpartitur enthält nämlich die obligate Hornstimme nicht, dieselbe findet sich, durchweg von Bach's Hand, nur in den Stimmen, und ist also später von dem Meister hinzucomponirt worden. Dies war als ein schlagender Beweis für die Wichtigkeit der ausgeschriebenen Stimmen, wie für Bach's nie rastende, schaffende Thätigkeit anzuführen, überdies auch nothwendig, um für spätere Zeiten das Sachverhältniss sicher festgestellt zu haben.

Endlich wird zur neunzehnten Cantate: „Es erhub sich ein Streit" Folgendes bemerkt: „Nach einer Anmerkung des Hrn. Professor Dehn zu dieser Cantate kommen von derselben mehrere Abschriften mit ganz abweichenden Lesarten vor. Dieselben sind muthmaasslich durch eine, von Philipp Emanuel Bach unternommene Bearbeitung dieser Cantate entstanden. Selbst die S. Bach'sche Originalpartitur enthält von Emanuel Bach's Hand mehrere Abänderungen und Zusätze, die hier, als dem Original nicht angehörend, natürlich nicht mit aufgenommen worden sind." Dass Philipp Emanuel grade bei dieser ausgezeichneten Tondichtung seinen Vater im Original verbessert haben sollte, wäre ein sehr eigenthümlicher, kecker Versuch gewesen, und wir wünschten seine „Abänderungen und Zusätze" kennen zu lernen. Wir sahen daher das Original genau durch, — haben aber von der ersten bis zur letzten Note von solcher Eigenmächtigkeit auch nicht die geringste Spur entdecken können. Vielmehr ist die Originalpartitur durchaus unversehrt und die in Rede stehende Notiz uns völlig unbegreiflich.

Wir übergehen an sich nicht unerhebliche Mittheilungen und Bemerkungen, die wir bei dieser Gelegenheit machen könnten, und weisen nur darauf hin: dass uns auf Grund der vorstehend näher angegebenen Mängel, die von vorn herein hätten vermieden werden können, ergänzende Berichtigungen, sowie die bezifferten Continuostimmen der beiden Cantaten: „Lobet Gott in seinen Reichen“ — „Denn Du wirst meine Seele“ Seitens des Directoriums der Gesellschaft, welches daran vollkommen schuldlos ist, als Nachtrag zu dem zweiten Bande nothwendig zu sein scheinen. —

Von sämmtlichen zwanzig, in den beiden ersten Jahrgängen enthaltenen Cantaten ist nur bei einer einzigen die Zeit der Entstehung derselben bekannt: die Cantate „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ trägt am Ende der Originalpartitur die Jahreszahl 1735. Mit Recht konnte daher Hauptmann im Vorworte zum ersten Bande bemerken: „An historischen Nachrichten über die Entstehungszeit dieser Cantaten fehlt es leider gänzlich; wie überhaupt von S. Bach's Werken nur in wenig einzelnen Fällen etwas Zuverlässiges in dieser Hinsicht zu ermitteln sein wird.“ Diese Worte führen uns unmittelbar zu dem dritten Bande der Kirchen-Cantaten (dem ersten Bande des fünften Jahrganges). Dieser, gleich den folgenden, von Hrn. W. Rust redigirte Band, der ebenfalls zehn Cantaten enthält, zeigt das Bestreben: auch für die Chronologie der Bach'schen Werke bestimmtere Anhaltspunkte zu gewinnen. Die schätzenswerthen, hierauf bezüglichen Bemerkungen hierüber giebt eine ausführliche, auch sonst auf die Sache eingehende Vorrede. Wir stellen diese Bemühungen um so höher, als die Gesellschaft damit entschieden mehr leistet, als was anfangs nur beabsichtigt war: eine ganz correcte Herausgabe der Bach'schen Werke. Schon im vierten, die Matthäuspassion enthaltenden Jahrgange, auf den wir später eingehen werden, hatte J. Rietz, als Redacteur desselben, diese Bahn eingeschlagen, und man ist, soweit sich bisher im weiteren Verlaufe des Unternehmens hierzu Veranlassung gefunden hat, dabei geblieben. So findet sich im siebenten Bande eine eingehende Erörterung der Bach'schen Semeiographie, und im zehnten eine Beleuchtung der Zelter'schen Bachbehandlung, welche den Unverstand Zelter's in dieser Beziehung über jeden Zweifel erhebt; einen Unverstand, der um so mehr

endlich einmal bloszulegen war, als derselbe vielfach z. B. auch auf Winterfeld (der übrigens von Natur schwerhörig war), den nachtheiligsten Einfluss ausgeübt hat. Gerade solche und ähnliche Excurse geben der Ausgabe noch einen eigenthümlichen Werth, und sind treffliche Vorarbeiten für eine ästhetisch-historische Gesammtdarstellung Sebastians, die ohne solche Bemühungen gar nicht denkbar ist. Indem wir daher, was den überaus reichen Inhalt des dritten Bandes betrifft, auf Hrn. W. Rust's Vorrede verweisen, heben wir nur noch einige bemerkenswerthe Umstände dabei hervor.

Es ist die gewöhnliche Annahme, dass Bach wohl erst nach seiner Anstellung in Leipzig (1723) seine wesentliche Thätigkeit als Gesangscomponist begonnen habe, und man hat darnach die Bach'sche Thätigkeit einzutheilen und hieraus allerhand Gründe gegen die Behandlung und Führung der Singstimmen Bach's abzuleiten gesucht. Freilich hätte schon die einfache Ueberlegung: dass Bach in seiner Jugend selbst Sänger gewesen, dass es ihm in seinen Organistenstellen an Veranlassung zur Abfassung kirchlicher Gesangswerke nicht fehlen konnte, dagegen sprechen und zu Bedenken führen müssen — ganz abgesehen davon, dass bei einer Auffassung seiner Werke, wie wir sie zu geben versucht haben, seine Gesangstimmen gar keiner Einwendung unterliegen können — der vorliegende dritte Band giebt aber in seiner ersten (der einundzwanzigsten) Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss" einen so schlagenden Beweis für die Irrthümlichkeit jener Aufstellungen, dass dieselben von nun an als für immer beseitigt zu betrachten sind. Diese Cantate rührt aus dem Jahre 1714 her, dem Jahre, in welchem Bach den Titel eines Herzoglich weimarischen Concertmeisters erhielt, mit der Verpflichtung, Kirchenstücke zu setzen und aufzuführen, und gehört nach unserer Ansicht, besonders in Beziehung auf die Recitative und die vier herrlichen, verschiedenartig angelegten Chöre bereits zu seinen Meisterwerken. Ueberdies aber ist auch noch eine Cantate: „Gott ist mein König," vorhanden, welche Sebastian schon 1708 componirte und die, obgleich mit den späteren kaum vergleichbar, merkwürdigerweise doch die einzige ist, die bei Lebzeiten desselben (noch 1708 zu Mühlhausen) in gedruckten Stimmen erschien.

Uebrigens dürfte die Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss,“ die erste sein, welche eine öffentliche Kritik erfahren hat. In seiner *Critica musica.* Bd. 2. S. 366, giebt Mattheson die Regel: „Keine *propositio relativa* muss, ohne die vorhergehende *proposition*, auf deren Theil sie ihre Absicht hat, repetirt werden;“ — und führt u. A. an, „der sonst berühmte Zachau repetirt also: Das das das ist das ewige Leben, |: dass sie dich :| dass du allein wahrer Gott bist (drey Tact Pausen) *jam sequitur Fuga*: Und den du gesandt hast, Jesum Christum erkennen. (Auf das Erkennen eine Passagie).“ Hierzu macht er dann S. 368, noch folgende Anmerkung: „Damit der ehrliche Zachau, (Händel's Lehrmeister) Gesellschaft habe, und nicht so gar allein da stehe, soll ihm ein sonst braver *Practicus hodiernus* zur Seiten gesetzt werden, der repetirt nicht für die Langeweile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniss, ich hatte viel Bekümmerniss, in meinem Hertzen, in meinem Hertzen. Ich hatte viel Bekümmerniss :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniss :|: in meinem Hertzen :|: Ich hatte viel Bekümmerniss :|: in meinem Hertzen :|: :|: :|: :|: :|: Ich hatte viel Bekümmerniss :|: in meinem Hertzen :|: etc. Hernachmahl so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod (Pause) nagen mein beklemmtes Hertz etc. it. Komm, mein Jesu, und erquicke (Pause) und erfreu mit Deinem Blicke (Pause) komm, mein Jesu, (Pause) komm, mein Jesu, und erquicke und erfreu........ mit Deinem Blicke diese Seele etc.“ — Diese Anführungen sind unzweifelhaft aus dem Anfangschor, der ersten Arie und dem Duette des Bach'schen Werkes, und legen auf das Unzweideutigste dar, dass Mattheson für die tief innerliche, musikalische Declamation Bach's keinen Sinn hatte, sondern lediglich den Maassstab der verstandesmässigen, gesprochenen Rede bei seinem Tadel gebrauchte. Woher aber kannte Mattheson dieses Werk? Die Vermuthung liegt nahe, dass Bach, als er wenige Jahre vor dem Erscheinen des zweiten Bandes der *Critica musica* (derselbe wurde 1725 ausgegeben) in Hamburg war, gerade diese Cantate mit gebracht und bei seiner Bewerbung um die Organistenstelle an der St. Catharinenkirche aufgeführt habe. Wäre dies richtig, so würde daraus überdies hervorgehen, dass der Componist selber über dies sein Werk

ein andres Urtheil gefällt habe, als sein gestrenger *Criticus*. Die Nachwelt aber dürfte schwerlich auf der Seite des letzteren stehen. Endlich wäre bei dieser Cantate aber noch zu bemerken, wie schwierig eine vollständige und zuverlässige chronologische Anordnung dieser Kirchencompositionen ist, da wo bei den allermeisten, jeder äussere Anhaltspunkt für die Zeit ihrer Entstehung fehlt; denn wer würde in jener tiefsinnigen, aus tiefster Schwermuth zum hellsten Freudenhymnus sich aufschwingenden Tondichtung — wenn ihre Entstehungszeit nicht bekannt wäre — auf einen neunundzwanzigjährigen Mann schliessen? — Meiner Ansicht nach ist aus innern Gründen, nur von der Cantate: „denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Bd. II. No. 15.), wie bereits bemerkt, mit Sicherheit anzunehmen, dass sie zu den frühsten Werken des Meisters gehört. Hier ist noch der damals übliche, von Händel besonders ausgeprägte Stil unvermittelt neben rein Bach'scher Anschauungsweise zu finden, und auch ein so wohlfeiles Duett wie: „Ich weine“ — „ich lache“ kann Bach nicht in reiferer Zeit geschrieben haben.

Die sechs und zwanzigste: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig,“ zeigt, dass Bach, wo es ihm im Wesen der Sache zu liegen schien, auch *unisono* zu schreiben verstand, und ist, da der ältere Joh. Mich. Bach dieselben Texteswortе in einer trefflichen Motette bearbeitet hat, geeignet den ungeheuren Abstand zu zeigen, der selbst zwischen den ausgezeichnetsten Meistern der Bach'schen Familie und deren Grossmeister in Bezug auf Tiefe der Auffassung und tonkünstlerische Vollendung obwaltet.

Die dreissigste: „Freue Dich, erlöste Schaar,“ ist die Umarbeitung einer ursprünglich weltlichen Cantate (Drama) und giebt Einsicht darüber, in welcher Weise Bach derartige Gelegenheits-Compositionen, die übrigens meistentheils in Folge ihrer festlich-feierlichen Veranlassungen und des damit gewöhnlich verbundenen religiösen Charakters keinesweges der Anlage und dem Inhalte nach im scharfem Gegensatze zur Kirche gestanden haben — zu kirchlichem Gebrauch umzugestalten wusste.

Die einunddreissigste Cantate (Band VII.) „der Himmel lacht“ ist fünfstimmig: zwei Soprane, Alt, Tenor, Bass. Diese Fünfstimmigkeit, und zwar mit diesem Stimmenverhältniss gehört nicht, wie man leicht annehmen könnte, zu einer über das Gewöhn-

liche hinausgehenden Besonderheit Bach's. Vielmehr war gerade diese Schreibweise in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine sehr gewöhnliche. Bach wich im Gegentheil davon ab, und zog den vierstimmigen Chor vor. Jedenfalls ist letzterer das Natur- und Kunstgemässere. Bei Bach tritt aber noch das Eigenthümliche hinzu, dass er die fünfte Stimme, vermöge seiner besonderen Sorgfalt in der Behandlung der Instrumentation, nicht selten mit ganz eigenthümlicher Wirkung dem Orchester überträgt. Ein vorzügliches Beispiel hierfür giebt der Schlusschor der mehrerwähnten Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss," wo (S. 37) in der colossalen Fuge: „Lob und Ehre und Preiss und Gewalt" nach der ersten Durchführung die Trompeten dreistimmig mit dem Thema einfallen. Ausserdem möge nur noch auf den Canon des *Christe eleison* in der A-dur-Messe hingewiesen werden, (Bd. VIII. S. 60), worin die Flöten *unisono* die fünfte Stimme bilden.

Aber noch zu einer andern Bemerkung giebt gerade diese Cantate die beste Veranlassung. Die sehr stark instrumentirte einleitende *Sonata* derselben, beginnt mit dem *Thema unisono*, und nun sehe man, wie S. 13 dieses Thema in dem ursprünglichen C-dur von den Trompeten mitten in die bewegteste Harmonie hineingeworfen wird und gewissermaassen den Schluss erzwingt! Wo, in welchem Tonwerke ist etwas Aehnliches zu finden? Wer hat überhaupt so mit den spröden Trompeten umzugehen verstanden wie Bach? Wie zerstückelt, wie unorganisch sehen dagegen die Stimmen derselben bei den spätern so hochgerühmten Symphonisten aus.

Man vergleiche noch, als besonders hervortretende Beispiele die Bass-Arie „Wacht auf" in der neunzehnten Cantate: „O Ewigkeit, du Donnerwort" (Bd. II. S. 318.), wobei besonders S. 320, Takt 8 und 9 zu beachten ist, hier hält die Trompete C-dur fest, während die Modulation sich in A-moll bewegt. Ferner die Bass-Arie „ein Wetter zog" in der sechsundvierzigsten Cantate (Bd. X. S. 222. ff.), wo die Trompete das Thema b, d, f, a, einführt und dem Ganzen eine wahrhaft blutrothe Färbung giebt.

Die letztgenannte sechsundvierzigste Cantate: „Schauet doch und sehet" zeigt übrigens recht handgreiflich wie sinnvoll und

wohlüberlegt Bach auch die Klangfarben der Instrumente zu verwenden wusste. Auf die eben genannte Bass-Arie, folgt eine Alt-Arie: „Doch Jesus will auch bei der Strafe der Frommen Schild und Beistand sein," nur von zwei Flöten und *Oboe da caccia* — ohne Orgel — begleitet, welche in ihrer Gesammtheit zu der vernichtenden Strenge der vorhergegangenen, einen äusserst beruhigenden Gegensatz bildet. Diese Gegensätze richten sich aber in der Art ihres Ausdruckes fast immer nach der Gesammt-Auffassung, welche der Cantate als Ganzes zu Grunde liegt, oder vielmehr jener Ausdruck ergiebt sich hieraus. Je schärfer, eindringlicher, je dunkler oder je lichter die im ersten Chor hervortretende Stimmung ist, je nachdem ist auch der Charakter der einzelnen nachfolgenden Stücke gehalten.

Mit dieser Bestimmtheit des Charakters hängt aber noch etwas Anderes zusammen. Es ist nicht nur eine christliche Gemeine im Allgemeinen, welcher jene Chöre in den Mund gelegt werden — diese Gemeine ist vielmehr in jeder einzelnen Cantate, vermöge der bis in's Einzelnste hinein scharf ausgeprägten Stimmung, auf das Feinste individualisirt. Dieses Individualisiren gilt aber nicht minder von den Recitativen und Sologesängen. Es sind keine allgemeine, abstrakte Menschen, die darin reden und singen, im Gegentheil: es sind ganz bestimmte, auf das deutlichste erkennbare Personen, denen man nur Namen zu geben brauchte, um den durch und durch plastischen, musikalisch-dramatischen Charakter dieser Bach'schen Schöpfungen auf das Anschaulichste zu vergegenwärtigen. So könnte man z. B. von jenen beiden Arien, die Bass-Arie: „Dein Wetter," sehr gut mit „Paulus," die Alt-Arie aber mit „Jacobus" bezeichnen. Bald sind es die Apostel, Prediger und Propheten, bald diese oder jene Mitglieder der Gemeine: Greise, Männer, Mädchen, Frauen, welche aus der Masse heraustreten. Stets aber tragen ihre individuellen Züge, jenen typischen Charakter, welchen wir auf den heiligen Bildern der besten italienischen Maler sehen; das sind nicht Hans oder Kunz in gewöhnlicher Lebensverrichtung, die nur durch ein genauestes Conterfey in ihrer Individualität wiederzugeben sind, sondern es sind bedeutungsvolle Gestalten, deren sinnliche Darstellung nur die Hülle für einen tiefen, unmittelbar lebendigen Inhalt abgiebt. In dieser Beziehung

steht Bach im umgekehrten Verhältnisse fast zu allen übrigen. Bei ihm fehlen die Namen, fehlt die dramatische Scenerie, und doch ist Alles voll des persönlichsten Lebens — bei Andern stehen die Namensbezeichnungen an der Spitze der Chöre, der Sologesänge — und man hört meist nur sehr allgemein ausgedrückte Stimmungen.

In dieser Auffassung Bach's liegt zugleich ein Fingerzeig, wie es mit den Einzelgesängen bei ihm zu halten sei. Keineswegs nämlich sind seine Duette, seine Choräle für eine Stimme, sowie einzelne mit Solo bezeichnete Stellen, stets und immer nur von einzelnen Stimmen zu singen. Es kommt vielmehr auf den Charakter dieser Stücke an, und da wird man finden, dass nicht selten der Chor, (wenn auch nicht alle Sänger einer Stimme) viel angemessener am Platze ist, als Solisten. Bei manchen Sätzen leuchtet das ganz von selber ein; aber man versuche es einmal mit dem *Domine Deus* der G-dur Messe. Dieses „Duett" für Sopran und Alt wird alsbald zu einem der dramatischsten Chöre werden; zu einem leidenschaftlichen Rettungsrufe von rohster Gewalt bedrängter Mädchen und Weiber. Durch das Misskennen dieser verschiedenen Bedeutung der Einzelgesänge geht z. B. bei den Aufführungen der bekannten Cantate „Gottes Zeit" durch die Berliner Sing-Akademie, regelmässig eine Hauptwirkung derselben verloren. Das Basssolo: „Bestelle Dein Haus" fällt nämlich völlig leer aus, blos weil es immer einem einzelnen Bassisten übertragen wird; nun lasse man dagegen einmal dieses Solo von den Bässen insgesammt gesungen werden, — was das Sinngemässere sei, darüber dürfte dann kein Zweifel mehr obwalten.

Noch eine andere Bemerkung aber drängt sich bei der genaueren Betrachtung des Charaktervollen in Bach's Cantaten auf; die: dass diese ausserordentliche Bestimmtheit des Ausdruckes nicht nur beruht auf der thematischen Erfindung, der einheitlichen Durchführung, der vollsten Auflösung des Wortes in Töne, sondern auch auf der damit verbundenen eben so charakteristischen Behandlung der Coloratur. Diese läuft bei Bach fast nie als ein müssiger Schmuck, als eine ganz überflüssige, ja störende Dehnung neben her, eben so wenig bewegt sich dieselbe in ein für alle Mal überkommenen oder angenommenen chablonenhaften Figuren, wie dies bei Händel unzählige Male der Fall ist. Sondern die Colo-

ratur erblüht fast immer aus dem besondern Charakter des Tonstückes; daher erscheint sie, so zu sagen, als ein integrirender Theil desselben; ihre Mannigfaltigkeit ist unerschöpflich. Ihr richtiger Vortrag aber ist stets jenem besondern Charakter gemäss zu gestalten, denn sie sind nicht geschrieben für geschulte Sänger, sondern für sangerfüllte Menschen.

Endlich wäre darauf aufmerksam zu machen, wie vielgestaltig selbst in den Arien und Duetten die allgemeine Form erscheint. Bei den Chören und recitativischen Sätzen hat man das längst zugeben müssen, namentlich aber bei den Arien spricht man noch stets von der Einförmigkeit derselben. Allerdings ist die Mehrzahl derselben in jener zweitheiligen Form geschrieben, welche als die classische Arienform zu betrachten ist. Aber — auch abgesehen von der selbst innerhalb dieser Form möglichen und bei Bach vorhandenen Mannigfaltigkeit — hat denn keiner jener Tadler beachtet oder beachten wollen, dass eine nicht geringe Anzahl von Arien sich bei ihm finden, welche nicht nur den ersten und zweiten Theil miteinander verschmolzen und die freiste Behandlung der Wiederholung zeigen, — sondern ganz eigenthümliche Gestaltungen aufweisen? — Man sehe sich doch nur die dreiundvierzigste Cantate: „Gott fähret auf mit Jauchzen“ (Bd. X) an, in welcher sämmtliche vier Arien von jener gewöhnlichen Form abweichend gebildet sind. Auch dürfte die nähere Betrachtung der rhythmischen Behandlung auf einen ausserordentlichen Reichthum hinweisen; als Anleitung dazu führen wir die Tenor-Arie „Vergieb mir Jesus meine Sünden,“ in der achtundvierzigsten Cantate: „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ (Bd. X. S. 292) an.

Es dürfte hier der geeignetste Ort sein, um noch ein Wort über die Art der Orgelbegleitung bei Original-Aufführungen zu sagen. Was diese Begleitung betrifft, so theilen wir nicht die Ansicht derer, welche bei der Ausführung die Orgel mit der Singstimme und den obligaten Instrumenten in einen contrapunktischen Wetteifer treten lassen möchten. Es kann Bach nicht eingefallen sein, dem Orgelspieler, und wäre er es auch immer selbst gewesen, einen improvisirten Contrapunkt, die augenblickliche Schöpfung mit in das Concert eintretender selbstständiger Stimmen zuzumuthen. Diese Stimmen schrieb er nieder. Ueberdies findet sich,

wenn die Orgel sich besonders geltend machen soll, eine ausgeführte zweistimmige Orgelbearbeitung in der Partitur. Siehe z. B. die fünfunddreissigste Cantate: „Geist und Seele wird verwirret“ (Bd. VII.) Sondern die generalbassmässige Orgelstimme, die selbst bei den Cantaten mit obligater Orgel nicht fehlt, hat den ruhigen, harmonischen Hintergrund für die übrigen Stimmen zu bilden; sie hält das Ganze zusammen, sie ist der Hintergrund, von dem sich die besondern Stimmen abheben; ihr etwaiger melodischer Charakter ergiebt sich, wo die Bezifferung noch erhalten ist, aus dieser ohne jegliche Künstelei und es wäre zu wünschen, dass ein tüchtiger Orgelspieler eine oder die andere Partitur mit einer solchen ausgeschriebenen Orgelstimme herausgäbe, zugleich unter Bezeichnung der Register, denn auch diese sind in jedem einzelnen Falle wohl abzuwägen.

Was die weltlichen Cantaten Bach's betrifft, welche die zweite Lieferung des XI. Bandes enthält, so gilt von diesen, wie von allen andern, die nicht zu solchen Festgelegenheiten geschrieben sind, welche an und für sich schon zum kirchlichen Charakter hinneigen, in Betreff der künstlerischen Ausführung dasselbe, was von den Kirchen-Cantaten zu sagen ist; nur der transcendente Hintergrund fehlt ihnen, weil sie es einfach mit der Darstellung des unmittelbar gegebenen Lebens zu thun haben. Hier aber zeigt sich die Objectivität des künstlerischen Genies im höchsten Grade; von der rasendsten Leidenschaft bis zur komischen Karrikatur hinunter — überall findet Bach den prägnantesten, eigenartigsten Ausdruck. Man vergleiche z. B. das mannsbedürftige Liesgen der von Dehn übrigens ziemlich nachlässig herausgegebenen Kaffeecantate, mit der duftigen Liebesidylle der Arie: „Wenn die Frühlingslüfte streichen“ in der Cantate: „Weichet nur, betrübte Schatten“ (Bd. XI. S. 82) und dann stelle man die Arie des Phöbus an den „geliebten Hyacinth“, diesen Ausdruck reinster Schwärmerei, neben die Zornausbrüche der italienischen Cantate *„Amore traditore.“*

Diese letztere Cantate ist dadurch noch besonders beachtenswerth, dass die zweite Arie derselben mit einer ausgeschriebenen Clavierbegleitung versehen ist. Im Unterschiede von den blos mit Generalbass versehenen derartigen Werken, war etwa um 1720 die

Cantate mit concertirendem Clavier nicht ungewöhnlich. Aber auch hier — welch' ein Abstand zwischen Bach und seinen Zeitgenossen! Von den letzteren gilt alle Wege das Wort Mattheson's: dass die Musik gar schnell ihre Moden ändere, dass bei ihr morgen schon veraltet erscheine, was heute als neu auftritt, — — die Bach'sche Cantate ist ein über die Mode erhabenes Kunstwerk. Wer würde jetzt noch an der concertirenden Clavierbegleitung Conti's, Heinichen's u. s. w. Gefallen finden? Solche dürftige Einfälle kann sich jeder ohne Weiteres selber besorgen; — wer aber vermöchte neben die Bach'sche eine zweite, ebenbürtige zu stellen?

Ueber „Phöbus und Pan" ist bereits S. 88 ff. gesprochen worden. Daneben aber steht „Äolus." (Bd. XI.) Das sind nicht die künstlichen Muschelgrotten der damaligen Zeit mit ihren gezierten Göttern und allegorischen Figuren. Wohl mag der Textverfertiger an sie gedacht haben, und sein Einfall, dem Professor August Müller einen Glückwunsch darzubringen, in dem der erzürnte Äolus ihm zu Ehren seine losgelassenen tobenden Winde wieder zur Ruhe bringt, ist gerade so wohlmeinend und geschmackvoll, als dergleichen damals zum feinen Tone gehörte*), — aber Bach macht aus diesem Gott der Winde eine Figur Michelangelo's. Das erste Recitativ desselben gehört zu dem Gewaltigsten, was selbst Bach geschrieben hat; die Arie: „Wie will ich lustig lachen" hat einen wilden Humor, gegen den der gepriesene Polyphem Händel's fast auf das Niveau des gewöhnlichen italienischen Buffo zurücksinkt, und die Arie: „Zurücke" — nur mit Hörnern, Trompeten und Pauken begleitet, — charakterisirt den Sturmgott, der sich des zerstörenden Elementes freut, unübertrefflich. Ihm gegenüber aber der zarte, klagende Zephyrus, und die übrigen Bittsteller, — man kann die sämmtlichen Götter und Halbgötter sämmtlicher ähnlichen Festmusiken und Opernprologe, sammt allen *Diis ex machina* aufbieten, — solche Figuren wird man vergebens darunter suchen.

*) Müller's Geburtstag war der 3. August. Aeolus will „nach bald geschlossener Sommerzeit" den Winden wieder Freiheit geben, und steht davon ab, um die „angenehme Feier" nicht zu verderben. Die Zeit des Geburtstages dürfte mithin die erste Veranlassung zu diesem Einfall gegeben haben.

IV.

Um die Kirchencantaten zusammen zu fassen, hatten wir uns genöthigt gesehen, den dritten und vierten Jahrgang der Bach'schen Werke vorläufig zu übergehen. Wir kehren nun zu diesen Bänden zurück und wenden uns zunächst dem dritten zu, welcher die Reihe der Bach'schen Klavierwerke eröffnet. Da der grösste Theil der hierfür gewählten Compositionen von Bach selbst veröffentlicht worden ist, und daher in gedruckten Exemplaren vorlag, so hatte der Herausgeber derselben: der um ältere Tonkunst vielfach bemühte C. F. Becker, eine verhältnissmässig weniger schwierige Aufgabe als seine Kollegen, der er denn auch in löblichster Weise nachgekommen ist. Nur hätten wir im Vorworte gern etwas ausführlichere Mittheilungen über die erste Ausgabe der sechs Partiten, über Bach's eigenhändige Mitwirkung beim Stich u. dgl. gefunden, — das sind jedoch Wünsche, die im weitern Verlaufe des Unternehmens sehr leicht ihre Erfüllung finden können. Der Inhalt des Bandes selbst dagegen ist mit grosser Einsicht zusammengestellt worden. In den anderweitigen Ausgaben, welche theilweise davon in neuerer und neuester Zeit veranstaltet worden sind, hat man nicht nur die von Bach gewählten Titel willkürlich zu verändern oder wegzulassen für geeignet erachtet, sondern auch die einzelnen Piecen nach Gutdünken von einander getrennt, wiederum beliebig zusammengestellt, willkürliche Tempoangaben und Vortragszeichen dazu gesetzt u. s. w. Eine authentische Ausgabe musste vor Allem dieses barbarische Verfahren *ad usum Delphini* zu beseitigen suchen. Es ist dies nicht nur in historischer Beziehung von Wichtigkeit, sondern auch darum von wesentlicher Bedeutung, weil dadurch von vorn herein der falschen Auffassung und Vortragsweise der Bach'schen Clavierwerke, die, wenn sie überhaupt gespielt werden, fast immer zu bemerken ist, entgegengetreten wird.

Nicht nur von Laien, auch von Personen, die für musikalische Autoritäten gelten, haben wir wiederholt gehört, Bach müsse so gespielt werden, dass man jede Note auf den Kopf treffe, ohne besondere Betonungen (d. h. glatt weg, ohne Licht und Schatten) mit alleiniger Rücksicht auf deutliche Wiedergabe der Töne. Diese

Barbarei ist eines der Hauptübel, welche grösstentheils aus den bisherigen willkürlich redigirten Ausgaben entsprungen sind; die Meisten glauben, dass sämmtliche Vortragszeichen von fremder Hand willkürlich hinzugefügt seien, und so werden denn auch die von Bach vorgeschriebenen über Bord geworfen. Dann bilden sich die Vortragenden ein, sie hätten „contrapunktisch" gespielt. Die Zuhörer aber seufzen und ihr im Einzelnen schüchterner Widerspruch kommt als die allgemeine Ansicht zu Tage: Sehr gelehrt, aber für mich unverständlich, starr, trocken und langweilig. Der dritte Band der Bach-Gesellschaft allein schon wird sie eines andern belehren. So zeigt z. B. das Concert im italienischen *gusto* eine Eigenthümlichkeit des Vortrags — (zu gleicher Zeit in einer Hand *piano*, in der andern *forte*) — von welcher wohl sehr Viele geglaubt haben, das wäre eine jener feinen Nüançen der neuesten Zeit, von der man sich vor mehr als hundert Jahren nichts habe träumen lassen.

Es wäre auch in der That höchst seltsam und geradezu unerklärlich, wenn derselbe Tonkünstler, der an Reichthum der Erfindung, an Tiefe der Empfindung und Gewalt des Ausdrucks in seiner religiösen Richtung alle übrigen überragt, wie die Eiche das Farnkraut, in seinen Instrumentalsachen auf einmal kalt und pedantisch geworden wäre. Dass das aber wenigstens nicht in seiner Absicht gelegen habe, dass sagt er, wie wir gleich sehen werden, selbst durch seine Ueberschriften. Die dreissig zwei- und dreistimmigen Tonstücke (funfzehn Inventionen und funfzehn Symphonien), welche den vorliegenden Band eröffnen, führen in der Bach'schen Handschrift folgenden Titel:

„Aufrichtige Anleitung, Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progressen (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute *inventiones* nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen. Verfertiget

von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cöthenischen Capellmeister, *Anno Christi* 1723."

Was also sollen die „Lehrbegierigen", die er mit gutem Grunde von „denen Liebhabern" unterscheidet, vorzugsweise daraus lernen: „eine cantable Art im Spielen", gesangsmässigen Vortrag. Dass ein solcher ohne Bindung und Verschmelzung der Töne, sowie ohne Schattirung nicht denkbar ist, liegt auf der Hand. Es kam Bach auf etwas anderes an, als auf die Ausübung einer ausgeklügelten musikalischen Logik; wie jeder grosse Tonkünstler lebte er im Reiche der Töne, und seine Schöpfungen sind voll Geist und Leben. Dass er insbesondere auch seine Clavier-Compositionen für etwas anderes hielt, als contrapunktische Exempel und mechanische Uebungsstücke, zeigt der Umstand, dass jeder der vier Theile der von ihm herausgegebenen, hier vollständig vorliegenden „Clavierübung," „denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertiget" ist. Aeusserlich steht hierbei freilich einer unbefangenen und richtigen Würdigung gleich der Name: „Clavierübung" entgegen. Da denkt man zunächst nur an die Fingerübungen, und meint deren von Gegenwärtigen ja ebenfalls und überdies zeitgemässere zu besitzen. Wie aber Bach fast in jeder Beziehung den stärksten Gegensatz zur gegenwärtigen Epoche bildet, so auch in Betreff jener Compositionen und ihrer bescheidenen Titel. Die beiden ersten Theile der „Clavierübung" enthalten demnach nicht Uebungen in dem jetzt geltenden Sinne des Wortes, sondern eine Reihe der eigenthümlichsten, kunstreichsten und doch zugleich ansprechendsten Clavierstücke, die je in den ältern und namentlich dem Tanz entlehnten Formen geschrieben worden sind; der dritte Theil bringt sogar Orgelstücke, die selbst unter denen Bach's zu den besten gehören, und der vierte Theil die Aria mit ihren Veränderungen, die ihm noch keiner nachzuthun gewagt hat. Jetzt ist's umgekehrt; die pomphaften Titel verbergen Uebungsstücke, die Bach für kindisch erklärt haben würde, und auf welche man in späterer Zeit, als auf Zeichen eines gänzlichen Verfalles der Tonkunst, summarisch hinweisen wird.

Freilich das widerstreitet der gegenwärtig so allgemein beliebten Theorie vom historischen Fortschritte; dieser herrlichen Er-

findung, vermöge deren selbst der grösste jetzt lebende Stümper auf die mächtigsten Heroen der Vergangenheit mitleidig herabsehen kann. Als wenn nicht jedes echte Kunstwerk ein in sich selbst vollendetes wäre, was, je weiter der Strom der Geschichte treibt, desto höher darüber emporsteigt, glänzend und tröstend für die, denen das Haupt hinausragt über den „Stoffwechssel", und den ewigen Sternen vergleichbar! Solche Kunstwerke sind aber fast alle in diesem Bande enthaltenen Compositionen. Ihr Studium ist nicht nur für die Ausbildung der Hand und des Ohres von grösstem Werthe, — wer sich mit ihnen vertraut gemacht hat, der findet darin auch in Wahrheit eine „Gemüthsergötzung", wie sie in solcher Weise eben nur Bach gewährt. In beiden Beziehungen jedoch stehen diese Tongebilde allerdings nicht nur im Widerspruch zur Gegenwart, in deren engster Bedeutung, sondern sie tragen auch einen Charakter, welcher mit dem der Nach-Bach'schen grossen Instrumental-Componisten fast gar keine Aehnlichkeit hat.

Was die technische Ausbildung betrifft, so ist klar: dass zwischen der jetzt beliebten Ausbildung der einzelnen Finger als eben so vieler Hämmer, und der gebundenen singenden Spielart, die Bach verlangte, der schärfste Gegensatz obwaltet. Wir gehen hier nicht weiter darauf ein, da Forkel die Bach'sche Art und Weise ausführlich beschrieben hat und überdies die tägliche Erfahrung lehrt, dass jene modernste Technik zwar sehr geeignet ist, auf die Nerven zu wirken, aber schon Hummel und Weber entstellt, Beethoven verdirbt, Mozart ruinirt — vor Bach aber (es müsste denn eine der für das Pianoforte verzerrten Orgelfugen des Meisters im Concertsaale abgefingert werden) Halt macht, weil es da trotz des Czerny'schen Fingersatzes nicht vorwärts geht. Ja, wenn es überhaupt eines Beweises für die Verkommenheit der Gegenwart bedürfte, so wäre dieser Fingersatz allein ausreichend, um dieselbe daran zu deduciren. So viel wollen wir nur noch bemerken, wer Bach spielen kann, ist Allem gewachsen, was die Clavier-Literatur Werthvolles aufzuweisen hat, — wer nur die Hammermanier erlernt, der kann im eigentlichen Sinne des Wortes gar nichts spielen, nicht einmal den verzückten, krankhaften Slaven Chopin.

Wir wollen jedoch nicht verkennen, dass eine sehr gewichtige Schwierigkeit, die sich dem Eingehen in die Bach'schen Werke

entgegenstellt, in der durchgreifenden Verschiedenheit des Stiles liegt, die zwischen diesen Werken und den Schöpfungen der späteren Periode stattfindet. Aeusserlich betrachtet, kann man im Allgemeinen sagen: Bach zeigt stets Polyphonie, und hat hierin das Ausserordentlichste und Vollendetste geleistet, — die spätere Clavierliteratur beruht dagegen auf der Ausbildung des homophonen Stiles. Die Harmonie Bach's geht aus der Verwebung der einzelnen Stimmen hervor, deren jede für sich eine bald mehr bald weniger hervortretende, nie völlig aufgegebene Selbstständigkeit entfaltet. Mit Ausnahme der Einleitungen zu einzelnen Toccaten u. s. w., worin er mit freiem Tonspiel beginnt, sind selbst die kleinsten Stücke von ihm stets mit Rücksicht auf eine ungezwungene, fliessende Bewegung der Zwischenharmonie geschrieben. Eine mit Führung der Melodie besonders beauftragte Stimme, welcher die übrigen in beliebig massenhafter Verwendung begleitend und tragend sich unterordnen, kennt er selten. *) Hierauf aber beruht bereits die Schreibart seines Sohnes Philipp Emanuel, und im Grossen und Ganzen die aller späteren Claviercomponisten.

*) Ein Beispiel dafür bietet das Adagio des Concerts im italienischen *gusto*. Ueber dieses, in dem zweiten Theile der Clavierübung enthaltene Clavierconcert äusserte sich Scheibe im 69. Stück seines kritischen Musicus vom 22. Dezember 1739 im Verlaufe einer Abhandlung über Instrumentalconcerte: „Vornehmlich ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Musikwerken ein Clavierconcert befindlich, welches den berühmten Bach in Leipzig zum Verfasser hat, und aus der grossen Tonart F geht. Da dieses Stück auf die beste Art eingerichtet ist, die nur in dieser Art zu setzen anzuwenden ist: so glaube ich, dass es ohne Zweifel allen Componisten, und erfahrnen Clavierspielern sowohl, als den Liebhabern des Claviers wie der Musik, bekannt sein wird. Wer wird aber auch nicht sofort zugestehen, dass dieses Clavierconcert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen [d. h. für ein Instrument gesetzten] Concerts anzusehen ist? Allein, wir werden auch noch zur Zeit sehr wenige, oder fast gar keine Concerte von so vortrefflichen Eigenschaften, und von einer so wohl geordneten Ausarbeitung aufweisen können. Ein so grosser Meister der Musik, als Herr Bach ist, der sich insonderheit des Claviers fast ganz allein bemächtiget hat, und mit dem wir den Ausländern ganz sicher trotzen können, musste es auch sein, uns in dieser Setzart ein Stück zu liefern, welches den Nacheifer aller unserer grossen Componisten verdient, von den Ausländern aber nur vergebens wird nachgeahmet werden.“

Ganz äusserlich betrachtet, wurde dadurch zunächst dem grösseren Kreise des musikliebenden Publikums etwas geboten, was seinem musikalischen Verständniss und Vermögen näher lag. Nicht nur die Hände wurden viel leichter fertig, auch an die geistige Thätigkeit verringerten sich die Ansprüche, und das Ohr kam schneller zum Genusse. Näher eingehend finden wir: dass die Melodie sich breiter gestaltet; sie drückt sogleich den wesentlichen Inhalt des Tonstückes aus, und redet daher ausführlicher und verständlicher, ihre Fasslichkeit wird erhöht durch viel bestimmter hervortretende Abschnitte; — zumal seit Mozart wird der meist aus zwei- und viertaktigen Gliedern gebildete Periodenbau von 8, 12, 16 und mehr Takten fast durchaus vorherrschend; — unter ihm breitet sich in behaglicher, rhythmisch möglichst deutlich markirter Auseinanderlegung die accordische Begleitung; — eine wirkliche gleichzeitige Gegenstimme ist sehr selten und fällt jedenfalls ohne weiteres in's Gehör; — statt der melodischen Gegenstimmen tritt vielmehr in zeitlicher Nacheinanderfolge eine zweite Melodie hervor, meist in recht handgreiflichem Gegensatz, und die Durchführung besteht vor Allem in der Versetzung der Grundgedanken in andre Tonarten, deren Verbrämung und Ausschmückung durch Variationen und verbindende Zwischengänge. Contrapunktische Durchführung kann so nur in wenigen Fällen statthaben, und selbst in diesen sieht sie meist aus wie ein fremder, unerwarteter Gast, dessen Kommen sehr unnöthig gewesen, — man erinnere sich z. B. an die canonischen Stellen Clementi's. Die schöne Melodie und die leere Phrase sind die äussersten Punkte dieser Gestaltung.

Einen sehr wesentlichen Einfluss auf diese neue Formbildung übte der Gesang der Oper aus. Es war natürlich, dass die einzelne, harmonisch begleitete Melodie sich der Aria des musikalischen Drama's viel mehr annäherte, als die Bach'sche Schreibart; diese Form der Oper gewann daher einen sehr merklichen Einfluss auf die Instrumentalmusik und verleitete beim Clavier allmälig dazu, diesem Instrumente nicht nur zu geben, was seiner Natur gemäss ist, sondern ihm alles Mögliche zuzumuthen, selbst Solches, was seiner Leistungsfähigkeit gradezu widerspricht, und gegen das Grundgesetz der Tonkunst: den Wohlklang, verstösst. Das hat Beethoven manchmal gethan, — (man sehe z. B. die beiden

Schlussvariationen in der Sonate Op. 111.) — weil er es aber gethan, ist es wahrlich nicht gut zu heissen, und am Allerwenigsten Entschuldigungs- oder gar Rechtfertigungsgrund für Andere Seitdem aber hat die Claviermusik in überstürzender Eile ihre Selbstständigkeit und ihren eigenen Charakter mehr und mehr aufgegeben. Wir finden eine erstaunliche Zahl von Symphonien, Ouvertüren, Märschen, Tänzen, die ursprünglich für Orchester bestimmt sind, auf das Pianoforte übertragen, zahllose Opern- und Lieder-Arrangements, bei denen als einzige Erfindung ein möglichst anziehender Name und Titel paradirt. Und diese Sachen dienen nicht nur der „lehrbegierigen" Jugend und den „Liebhabern" zur „Gemüthsergötzung", sondern auch die meisten Leute von Fach, darunter die hervorragendsten Virtuosen, geben in ihren Concerten am liebsten Fantasien, Impromptus, Reminiscenzen und dergl. über „beliebte Opernmelodien" — (gleichviel, ob sie für das Clavier passen oder nicht), — in planloser, oft völlig unsinniger Weise zum Besten. Kein Wunder daher, wenn mitunter die Wenigen, die noch Originelles für das Clavier schreiben, von dieser Manie unserer Zeit ergriffen, das Claviermässige einer missverstandenen Gesangsmässigkeit zum Opfer bringen. Bei Bach findet sich das nicht. Was er für das Clavier schreibt, ist auch für dieses Instrument gedacht, und diese Gedanken sind in den grösseren Sätzen im eigentlichsten Sinne durchgeführte Themen, welche, weit davon entfernt, den durch das Ganze hindurchgehenden melodischen Fluss störend zu unterbrechen, demselben vielmehr ein bestimmtes, charaktervolles Gepräge geben; — nicht also im Passagenwerk bald willkürlich auftauchende, bald spurlos verschwindende Melodien oder Cantilenen im Sinne der Späteren. Es fehlen demnach bei ihm die Gesangsperioden und Gegensätze der nachfolgenden Zeit, während dieser der Reichthum der harmonischen Entfaltung, das durchweg Melodische und die rhythmische Belebung abgehen, welche die Bach'schen Werke durchströmen und die monotonen Tactstriche nur auf dem Papiere gelten lassen.

Diese hier nur in ihren Grundzügen angedeutete Verschiedenheit der Bach'schen Clavierwerke, von denen der Nach-Bach'schen Zeit fällt leicht in die Augen. Schwieriger ist es, den Unterschied anzugeben, der dem Inhalt und Wesen nach zwischen denselben

stattfindet. Machen wir wenigstens den Versuch, uns auch hierüber klarer zu werden.

Bach sowohl wie Haydn, Mozart, Beethoven drücken Stimmungen aus; eine bestimmte Seite des Seelenlebens wird in Tönen wiedergegeben, und doch sind diese Offenbarungen ganz verschiedener Art. In den Tonschöpfungen der letztgenannten Meister finden wir mehr oder weniger leicht und unmittelbar uns selbst wieder. Bach erscheint uns im Allgemeinen fremder; in jenen liegt die ganze Gemüthswelt, in der wir uns heimisch fühlen, die melodische Bewegung ihrer Tonsätze spricht uns beim ersten Erklingen wohlthuend an, — die thematischen Gedanken Bach's scheinen eine uns unbekanntere Sprache zu reden; dort empfinden wir uns selbst; hier werden wir in eine objective Bewegung verstrickt, die uns selbst vollkommen ignorirt. Und doch, ist es uns erst gelungen, ein Bach'sches Tonstück völlig in unsre Gewalt zu bekommen, vermögen wir es, uns dasselbe vollständig zur Anschauung zu bringen, so bemerken wir, dass es unwillkürlich eine ganz eigensthümliche Stimmung in uns hervorgebracht hat. Selbst wenn uns aus seinen Tongebilden der tiefste Seelenschmerz entgegentritt, Leid und Weh uns umnachtet, — der Born des ewigen Lebens, die gläubige, unerschütterliche Zuversicht auf die Gnade und Barmherzigkeit Gottes bricht endlich, und wäre es auch nur im Schlussaccorde, tröstend hervor und verbreitet über uns eine wunderbare Ruhe, Reinheit und Klarheit, — dem Eindruck vergleichbar, den die reine Luft und die weithin schauende Aussicht eines höchsten Bergesgipfels hervorbringen. Jede subjective Erregtheit, das Begehren nach irgend etwas ist geschwunden, die Seele ist rein gestimmt. Was ist nun der Grund hiervon? Unserer Ansicht nach die besondere Eigenthümlichkeit des Bach'schen Genius, der, wie er in seinen Kirchencantaten auf einem transcendenten Boden steht, in den Clavierwerken ebenfalls, nur in ganz anderer Weise, über die subjective Welt hinausgeht. Hier legt er uns das innerste Seelenleben bloss, aber nicht in seiner Beziehung zur umgebenden Welt, nicht in seinen subjectiven Wünschen oder unter dem Eindruck der äusseren Natur, sondern als unmittelbare Grundstimmung der Seele an und für sich, mit Bezug auf einen, Alles ausgleichenden Urquell derselben. Die tiefste Melancholie,

heiterer Ernst, treuherziger Scherz — das Alles in seinen unzähligen Nüancen bringt er zum Ausdruck, aber so wie es als ursprüngliche Willensregung erscheint, ohne weiteren subjectiven Beisatz, ohne eine egoistische Beziehung auf sinnliche Objecte. Daher trägt diese Musik einen abstracteren Character, daher zaubert sie nicht, wie die der Späteren, ganze Reihen von aufregenden Bildern und Situationen vor das innere Auge, — dafür aber ist sie freier von der Sinnenwelt und hat eine sittlich reinigende Kraft, wie keine andere. Haydn schliesst lächelnd die ganze Welt an sein Herz, es ist ihm so wohl im Grünen und unter heiteren Menschen; Mozart ebenso vollständig, aber in entgegengesetzter Richtung objectiv wie Bach, giebt das Liebeleben, diesen innersten Nerv des subjectiven Lebens, und damit die ganze Stufenleiter der Leidenschaft mit dem Ausdruck vollendetster Schönheit wieder; Beethoven endlich concentrirt sich im allmälig mehr und mehr gesteigerten Ausdruck seiner besondern Stimmungen und reisst den in gleicher Weise Erregbaren mit sich fort. — Aus diesen Andeutungen wird zugleich ein neues Licht auf den formellen Unterschied fallen, den wir oben zu charakterisiren versuchten.

Aus diesem Allem aber ergiebt sich, dass der Vortrag Bach'scher Werke der allerschwierigste ist. Sie lassen der Subjectivität fast gar keinen Spielraum und verlangen doch andrerseits die feinste Auffassung. Ebenso ist es klar, dass sie nie im gewöhnlichen Sinne populär werden können, da sie einer nach sinnlichen Bildern begehrlichen Phantasie nur eine geringe Anregung geben. —

Es ist in dieser Beziehung ganz besonders beachtenswerth, dass Bach sowohl der mehr auf die harmonische Figuration gerichteten Compositionsmanier, als auch der programmartigen Musik seiner Zeit aus dem Wege ging. Der ersteren bedient er sich vorzugsweise nur beim Präludium, während in den fester gefügten Tonsätzen sogleich das Thematische und die contrapunktische Melodik Hand in Hand auftreten. Das wohlfeile harmonische Variiren und dergleichen, überliess er Anderen. Denn gerade diese Manier, von der sehr Viele annehmen, sie sei erst nach Bach zur Geltung gekommen, war schon lange vor ihm ziemlich hoch ausgebildet worden. Sehr merkwürdig sind in dieser Hinsicht mehrere

Compositionen von Samuel Scheidt, — einem der berühmten drei *S* (Scheidt, Schein und Schütz), — in dessen 1624 gedrucktem einen starken Folioband bildenden Werke: *Tabulatura nova.* Die hierin (P. I. S. 60—86.) abgedruckte „*Fantasia super Ut Re Mi Fa Sol La*" enthält über dreissig, theils zwei-, theils drei-, theils vierstimmige Figurationen. Sieben Variationen (P. I. S. 183—203.) über die *Cantio Belgica*: „Ach du feiner Reuter" — ein recht niedliches Liedchen — zeigen nicht nur naheliegende noch jetzt übliche Veränderungen, sondern die fünfte Variation enthält auch bereits jene à la Rosellen: die Noten des Thema's in so und soviel kleinere aufzulösen, und zwar mit der ausdrücklichen Angabe, dass und wie die Finger auf derselben Taste gewechselt werden sollen u. s. w.

Was die programmartige Musik betrifft, so ist ein Werk von Bach in dieser Richtung ziemlich allgemein bekannt: das Capriccio „Auf die Entfernung eines sehr theuern Bruders." Es ist ein Scherz, der überdies das Gebiet der rein musikalischen Stimmung nur wenig (z. B. bei den „Vorstellungen" vor den Gefahren der Reise) überschreitet. Dagegen liess sich Bach weder auf die damals modernsten Spielereien des Couperin*) ein, bei dem die pomphaften, anlockenden Ueberschriften gewöhnlich mit dem dürftigen Inhalte der ihnen angehängten Stücklein im trübseligsten Gegensatze stehen, und die trotz dessen auch in Deutschland vielfach nachgeahmt wurden, selbst noch von Philipp Emanuel

*) Couperin betitelt seine Stückchen: „*Les Papillons,* — *la Diane,* — *les Pelerins,* — *les Ondes*" u. s. w. und bemerkt in der Vorrede zum ersten Buche seiner *Pièces de Clavecin* (1713): „*J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces, des occasions différentes me l'on fourni, ainsi les Titres répondent aux idées que j'ay eues; on me dispensera d'en rendre compte: cependant comme parmi ces Titres, il y en a qui semblent me flater, il est bon d'avertir que les pièces qui les portent, sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelque fois asses ressemblans sous mes doigts, et que la plupart de ces Titres avantageux, sont plûtôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu representer, qu'aux copies que j'en ay tirés.*" — Aus der Vorrede zum dritten Buche (1722) erfährt man ferner, dass „*quelques poetes fameux*" den Pieçen die Ehre angethan haben „*de les parodier.*" Diese „*charmantes parodies*", meint Couperin, würden ihnen sicher einen Ruf machen, wie sie ihn an sich kaum gewonnen hätten.

Bach (z. B. im „Musikalischen Allerley“, Berlin 1761. Erste Sammlung, S. 10: *„La Xenophon“*, S. 11: *„La Sybille“*) — noch kam es ihm in den Sinn, vermittelst des Claviers erzählen oder äusserlich malen zu wollen. Da diese Richtung neuerdings wieder in Anregung gebracht worden ist, wird es nicht ungehörig erscheinen, auf dieselbe, wie sie zur Zeit Bach's sich geltend machte, kurz hinzuweisen. Ein Hauptgewährsmann dafür ist der ältere Zeitgenosse Bach's Johann Kuhnau. Dieser veröffentlichte 1700 in Leipzig: „Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien, in sechs Sonaten, auff dem Clavier zu spielen.“ In der Vorrede an den Leser sagt Kuhnau: „man wird wider diese meine Sonaten viel zu erinnern finden und sagen, dass sie dasjenige nicht vorstellen, was die darunter oder dabey gesetzten Worte bedeuten sollen, und dass sie, wenn ich mich zu dergleichen Mühe nicht verstanden hätte, noch mit hingehen könnten. Allein, so gewiss ich mir einbilde, dass manchem viel Sätze darinnen verdächtig vorkommen dürfften, wenn ihn nicht die Worte auff die Spur meiner *raison* brächten: z. E. da in der andern Sonata der heftige *Paroxysmus* der Unsinnigkeit des Königs Saul durch einige dem Ansehen nach mit einander fortlaufende Quinten, ingleichen dessen grosse Melancholie und Tieffsinnigkeit durch die scheinbare Ueberschreitung der Gräntzen des *modi*, in dem Themata p. 27 et sq. und durch andere *Exorbitantia* vorgestellet wird, die aber alle noch wohl zu defendiren und ohne Grund nicht gesetzet sind; So gewiss bin ich auch versichert, dass ich durch diese Vorstellung so gar was seltzames und ungereimtes nicht werde begangen haben. Ich bin nicht der erste, der auff dergleichen *Invention* gerathen ist: Denn sonst würde man von des berühmten Frobergers und anderer *excellenten* Componisten ihren unterschiedenen *batailles,* Wasserfällen, *Tombereaux,* wie nicht weniger von gantzen auff dergleichen Art gesetzten Sonaten nichts wissen, da die beygefügten Worte die *Intention* dieser Autorum immer mit haben entdecken sollen!“ „Unterdessen aber scheint es, dass man *in angustiis probationis* ziemlich dürfte stecken bleiben, wenn man behaupten solte, dass es in des *Musici* Hand stehe, die Gemüther der Zuhörer nach seinem Willen zu lencken. Es ist wahr, er vermag viel, wenn er sich auff die *Principia Artis,* die *Pro-*

prietät des *Modi*, der *Intervallorum*, das *Tempus*, *Metrum* und dergleichen recht verstehet: Aber dass er über die Zuhörer einerley Gewalt habe, und einen jeden bald zur Freude, bald zur Traurigkeit, bald zur Liebe, bald zum Hasse, bald zur Grausamkeit, bald zur Barmherzigkeit, und bald wieder zu was anders bewegen könne, das wollen noch die wenigsten glauben. Und wenn uns nichts anders zweiffelhafftig machen könnte, so wäre doch dieses einzige genug dazu, dass die *complexiones* der Menschen gantz unterschieden sind. Denn nach dem der *Humeur* der Zuhörer ist, nachdem wird auch der *Musicus* seine Intention schwer oder leichte erlangen. Ein lustiger Geist kann ohne Schwierigkeit zur Freude oder zum Mitleid gebracht werden, dahingegen ein Künstler grosse Mühe haben wird, wenn er dergleichen bei einem *Melancholico* oder *Cholerico* ausrichten soll. — — — Man hat sich auch gemeiniglich der *Vocal*-Music bedienet, wenn man in denen Gemüthern was sonderliches *operiren* sollen, weil die Worte zu der Bewegung viel, ja das meiste, beitragen. Denn gleichwie die Rede schon vor sich selbst viel würcket, also bekömmt sie vollends durch die Music eine durchdringende Kraft." — Hierauf giebt Kuhnau eine algebraische Aufgabe: „den Namen eines gewissen *autor* zu finden, der in der Music was sonderliches und *admirables* gewiesen!" (Die Auflösung lautet nach dem „Einmahl Eins *cum notis variorum*", Dresden und Leipzig 1703, S. 361, *Stephani*, womit offenbar der berühmte *Steffani* gemeint ist.) Dann kommt er auf die besondre „*Proprietœt* der *Tonorum.*" Hiervon hält er nicht viel. *C* sei freilich verschieden von *Cis*. „Allein wenn das Temperament des Zuhörers zur Motion nicht geschickt ist, wenn auch die Modulation, das *Tempus*, die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Noten, oder der *Battuta*, ingleichen das *Metrum* das Beste beyträget, so wird die Musik fast nicht mehr operiren, als dort in der Fabel der Syrenen Gesang in den verstopffeten Ohren des *Ulyssis* seiner Gesellen." Sodann gedenkt er der „unterschiedenen Art der *Expression*" durch die Musik: „Und stellet man meines Erachtens, erstlich gewisse *Affectus* vor, oder man suchet den Zuhörer selbst zu dem intendirten Affect zu bewegen. Hernachmahls wird was anderes aus der Natur oder Kunst präsentirt. Und dieses letzte geschiehet entweder also, dass der Zuhörer die

gehabte Intention des Componisten bald merken kann, wenn sie auch schon mit Worten nicht angedeutet worden. Wenn man z. E. den Gesang der Vogel, als des Kuckucks, und der Nachtigall, das Glocken-Geläute, den Kanonenknall, ingleichen auff einem Instrumente das andere, als auff dem Claviere die Trompeten und Paucken imitiret: Oder aber dass man auff eine *Analogiam* zielet, und die Musicalischen Sätze also einrichtet, dass sie *in aliquo tertio* mit der vorgestellten Sache sich vergleichen lassen. Also präsentire ich in der ersten Sonate das Schnarchen und Pochen des Goliaths durch tieffe und wegen der Puncte trotzig klingende Thema und übrige Gepolter; die Flucht der Philister und das Nacheilen durch eine Fuge in geschwinden Noten, da die Stimmen einander bald nachfolgen; in der dritten den verliebten, vergnügten und zugleich ein Unglück fürchtenden Bräutigam durch eine anmuthige Melodie nebst etlichen untermischten etwas fremdartigen Tonis und Clausulen; ingleichen den Betrug Labans durch die Verführung des Gehörs und unvermuthete Fortschreitung aus einem Tono in den andern, (welches auch die Italiäner *Inganno* heissen;) Ingleichen den Zweiffel Gideons durch etliche hin und wieder immer eine Secunda höher angefangene Subjecta, nach Arth der ungewissen Sänger, welche ihre Tonos auf eine solche zweiffelhafte Weise zu suchen pflegen; und andere Dinge durch was anders, welches nur *per Argumentum Similitudinis* sich darauff schicket. Und gehöret in solchen Fällen eine gütige Interpretation darzu. Denn brauchen die Worte, die doch am geschicktesten sind, die Gedanken des Redenden dem andern zu verstehen zu geben, zuweilen eine gute Auslegung, so wird auch der Musicus zu entschuldigen seyn, wenn er die dem andern vorgestellte dunkeln Conceptus mit Worten erklähret.“ „Was nun endlich die Affecten der Traurigkeit und Freude betrifft, so lassen sich dieselben durch die Music leicht vorstellen, und sind eben die Worte dabey nicht nöthig, es sey denn, dass man ein gewiss Individuum dabey andeuten muss, als wie in diesen Sonaten geschehen, damit man z. E. das Lamento eines traurigen Hiskiä nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremiä, oder eines andern betrübten Menschen halten möge.“

Gewisse Töne und Tonverbindungen geben also das *tertium*

comparationis ab. Erst ist eine begreifliche Vorstellung gegeben, zu dieser wird dann eine analoge Musik gesucht, während wahrhaft darstellende Tonkunst aus der unmittelbaren Anschauung des Künstlers hervorgeht und der Verstand hinterher nur abstract davon reden kann. So liess sich denn auch Bach nicht auf jenen Weg ein. Er illustrirte keine biblischen Geschichten durch sein Clavier.

Dagegen gab er selbst den kleinsten Formen seiner Zeit einen bedeutsamen Inhalt. Was wollen z. B. die Suiten seiner Zeitgenossen besagen? Bei ihnen ist in der That die Suite nur eine Reihenfolge kleiner Stücke in einer und derselben Tonart; *Allemande, Courante, Sarabande u. s. w.* werden etwa nach einer Anleitung, wie sie Niedtner im zweiten, von Mattheson herausgegebenen Theile seiner „musikalischen Handleitung" (Hamburg 1721) giebt, darin vorgeführt. Dem entsprechend findet man auch heute noch die gewöhnlichen Erklärungen: „Die Corrente oder Courante im $^3/_2$ oder gemässigten $^3/_4$ Takte, ergeht sich in lieblichen und zärtlichen Läufen." — „Die *Sarabanda* tritt voll Ernst und Grandezza im langsamen dreitheiligen Takte auf" u. s. w. Nimmt nun aber Jemand auch nur die Partiten im dritten Theile der Bach-Ausgabe in die Hand, so passt das Alles nicht mehr. Jene Formen sind für Bach nur der Rahmen, der einen sehr verschiedenartigen Inhalt umfasst. Neben *Sarabanden* voll der tiefsten Melancholie findet sich eine andre, die geradezu komisch wirkt (*A-moll* S. 76); das Recept passt nicht, man hat den Charakter eines jeden Stückes aus ihm selber zu erfassen, und wird schliesslich bemerken, dass die zu einer Suite gehörigen Stücke in eigenthümlichen Gegensätzen unter einander stehen, welche ihrerseits wieder zu einem Ganzen gehören. Am leichtesten ist das bei der *H-moll-Partita* (S. 154 ff.) zu erkennen, ebenso bei der in *B-dur* (S. 46 ff.). Das Gleiche gilt von den ähnlichen in dieser Ausgabe noch nicht erschienenen Werken, wie auch von der *A-dur-Suite* für Clavier und Violine (Bd. IX. S. 43 ff.)

Bach hat daher auch in Bezug auf diese Formen, die Sonate, das Concert hinzugezogen, das gleich Einzige geleistet, was man für gewöhnlich vorzugsweise von seinen Fugen zu rühmen pflegt. Freilich zeigen diese, zumal die des wohltemperirten Claviers, am deutlichsten, dass und wie der ursprüngliche musikalische

Gedanke die Form bestimmt. Hier ist Alles wie bei einem natürlichen Organismus, organisch bestimmt; jede Fuge hat ihre eigne Gestalt, und die gesammte Weisheit der mechanischen Lehre Marpurg's hört gerade da auf, wo jene ins Leben tritt. Da das wohltemperirte Clavier noch nicht von der Bachgesellschaft herausgegeben worden ist, so machen wir auf die einzig zuverlässige, ganz vorzügliche Ausgabe dieses Werkes von *F. Kroll* (Leipzig und Berlin bei C. F. Peters) besonders aufmerksam. Für die Bachgesellschaft wird nach dieser Vorarbeit wenig mehr übrig bleiben, als die wichtigsten Varianten hinzufügen und eine Geschichte der früheren Ausgaben schreiben zu lassen, von denen namentlich die *Forkel'sche* bis auf die Gegenwart dem Unverstande breite Bahnen geöffnet hat.

Auf das Wesen der übrigen Clavierwerke Bach's mit oder ohne Begleitung nach dem Gesagten noch näher einzugehen, dürfte um so eher überflüssig erscheinen, weil es sich ohne Analyse der einzelnen Werke nicht wohl thun lassen würde, und das doch kaum auf etwas anderes hinauslaufen kann, als auf eine Umschreibung und Zergliederung, die sich Jeder mit einigem eingehenden Verständniss selber zu machen vermag. Über die Ausführung derselben aber giebt W. Rust in der Vorrede zum neunten Bande, welcher den ersten Band der Kammermusik bildet und sehr viel Neues, namentlich auch Sonaten für Clavier und Flöte, Sonaten für Clavier und Cello sowie Trio's enthält, gelegentlich der Beschreibung des Bach'schen Claviers einige Auskunft. Die dabei aufgestellte, bisher unerwiesene Hypothese von der Mitwirkung eines zweiten Claviers mag richtig sein oder nicht, jedenfalls müssen diese Werke, was die Clavierpartie betrifft, accordisch (generalbassmässig) ausgefüllt werden. Es tritt dadurch eine äusserst interessante Selbstbetheiligung des Spielers bei der Ausführung ein, und nur, wenn dieselbe mit Geschick vollzogen wird, kommt das rechte Leben hinein. Dass aber eine solche vollere Spielart überhaupt verlangt wurde, dafür spricht nicht nur die Bezifferung der Bassstimme bei Bach und andern, sondern auch ein Beispiel aus der spätern Zeit. In Georg Benda's „Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke" (zweiter Theil. Gotha 1781) findet sich S. 15 ff. eine *„Sonata per il Violino e Cembalo concertato"*, in welcher die Clavier-

stimme, wo sie nicht concertirend auftritt, im obern Systeme eine mit kleineren Noten wiedergegebene accordische, der Violinbewegung sich anschliessende Ausfüllung zeigt. Dieses Fixiren des Generalbasses bildet den Uebergang zur vollständig ausgeschriebenen Stimme, die dann allein herrschend geworden ist. Zugleich liegt darin ein Fingerzeig dafür, dass man bei der Ausführung der in diese Periode fallenden Kammermusik von dem Sinne und Geiste derselben nicht abweichen wird, wenn man — selbstverständlich *cum grano salis,* — das Clavier voller behandelt, als es notirt ist.

Endlich wäre noch zu bemerken, dass die sehr wohlklingenden Sonaten für Clavier und Flöte (Bd. IX), da seitdem die Flöte eine andere geworden, mit den jetzigen Flöten nicht zur rechten Geltung kommen. Die ganze tiefe Lage klingt zu schwach, und überdies sind unsre, selbst die besten, Flötisten zu sehr an das Spiel in der Höhe gewöhnt, um gleich gleichmässig rein zu blasen. Sie klagen daher, wenn sie die Sache ernst nehmen, nicht ohne Grund über Anstrengung.

Bei dieser Gelegenheit mag noch darauf hingewiesen werden, dass die zweifelhafte Frage, ob Bach schon die Clarinette angewandt habe, eher zu bejahen als zu verneinen wäre. Abgesehen davon, dass „Clarino" noch jetzt im Italienischen mitunter für Clarinette gebraucht wird, und jedenfalls nicht immer Trompete bedeutet, — dürfte die vielgedeutete *Oboe da Caccia* häufig dafür gegolten haben. Ueberdies hat Bach alle nur irgend ihm bekannten Instrumente, soweit sie brauchbar und gelegentlich geeigneter als andre erschienen, benutzt. Die an sich vorzügliche Clarinette kann ihm aber kaum unbekannt geblieben sein, denn sie gehörte bereits im Anfange der dreissiger Jahre zu den allgemeiner gebrauchten Instrumenten. Dies geht namentlich hervor aus *Caspar Majer's* *„Museum musicum"*, welches 1732 zu Schwäbisch Hall erschien und u. A. von den heut zu Tag üblichsten und gewöhnlichsten Instrumenten handelt. Hier heisst es S. 39:

„Clarinetto ist ein zu Anfang dieses Seculi von einem Nürnberger erfundenes, und einer langen Hautbois nicht ungleiches hölzernes Blasinstrument, ausser dass ein breites Mundstück daran befestiget ist; es klingt dieses Instrument von ferne einer Trompete ziemlich ähnlich, und geht von dem Tenor *f* bis zum 2gestriche-

nen *a*, auch zuweilen in's 3gestrichene *c*." Folgt eine Abbildung mit Angabe der Applicatur.

V.

Die dramatische Literatur hat ein Werk aufzuweisen, welches durch die Eigenthümlichkeit seiner Gestaltung, wie durch die Tiefsinnigkeit seines Inhaltes sich von allen übrigen Erzeugnissen desselben Gebietes wesentlich unterscheidet und schlechthin unvergleichlich genannt werden kann: Die Oresteia des Aeschylos. Ausgehend von einem furchtbaren Conflicte, der in dem Gemüthe Orest's sich steigert zu dem entsetzlichsten Zwiespalte des Gewissens, erhebt sich diese Trilogie zuletzt zu einer religiös-politischen Lösung der Frage nach Ausgleichung und Sühnung menschlicher Schuld überhaupt. Was anfangs nur als lebendige Darstellung einer längstvergangenen tragischen Sage erschien, tritt am Schluss mit ergreifendster Gewalt dem gesammten atheniensischen Volke als die Prophetie seines eigenen tragischen Geschickes entgegen, wenn es nicht festhalte an den Satzungen der lichten, wohlmeinenden Götter, an dem von diesen geheiligten ewigen Rechte. Das Wohl und Wehe der ganzen Lebensexistenz, die hier für den Einzelnen unbedingt mit dem Bestande des Staates verknüpft war, wird den Zuschauern in eindringlichster Darstellung vor das Auge geführt, und während die einzelnen, bei der Handlung betheiligten Personen mit der schärfsten Wahrheit charakterisirt sind und in ihren Gegensätzen fast alle Typen sittlicher Gestaltung erschöpfen, wird durch die Entwicklung der Handlung der ganze Zuhörerkreis, das gebildetste Volk des Alterthums, in die unmittelbarste Mitleidenschaft gezogen. Dadurch entzieht sich aber das Werk jedem Einreihen in einen ästhetischen Schematismus; es erscheint als die höchste künstlerische Feier eines religiös-politischen Festes, welche das innerste Bewusstsein ergreift und eine durchgreifende regenerirende Wirkung auf das Wesen der Athener überhaupt auszuüben bestimmt war.

Jahrtausende vergingen, die mannigfachsten Richtungen der redenden Kunst traten nach und neben einander hervor, aber sie

brachten Nichts hervor, was an die Grossartigkeit und Tiefe, die machtvolle Schönheit und wirksame äussere wie innere Organisation dieser Trilogie hinangereicht hätte. Nur ein Werk existirt, das, gleich der Oresteia, keinem ästhetischen Schulbegriff anpassbar, gleich dieser in dramatisch-lyrischer Weise eine ganze Welt-Anschauung umfasst; diese Riesenschöpfung aber gehört wesentlich dem Bereiche der Tonkunst an: es ist Bach's Matthäuspassion. Und wie die nationale, vermöge ihrer staatlich-religiösen Voraussetzungen dem Wesen nach auf die beste Gestaltung dieses Lebens gerichtete Grundanschauung des Aeschylos zurücktritt gegen die allgemeine, das Leben in seiner innersten Wurzel erfassende, über dem Wechsel der zeitlichen Gestaltung stehende Anschauung des Christenthums, — so ist auch die Passionsmusik Bach's erhaben über jene Trilogie. Dort erlösen Athene und Apollon den von der Schuld des Schicksals und der eigenen That verfolgten Orestes, und dem Frommen wird die Fülle irdischen Segens verheissen, — in der Passion leidet und stirbt der Gottessohn durch die Verblendung des Geschlechtes, das er zu erretten, gekommen, und vor der Menschheit Blicken thut sich das offene Grab auf, als des prüfungsreichen Lebens unerbittliches Ende, dessen Ziel die Erlösung ist; — dort erschienen die Athener im Vollgefühl ihrer Macht, sich an der ergreifenden Kunst ihres greisen Dichters zu erfreuen, und im ästhetischen Genusse seiner und ihrer Herrlichkeit die ethische Bedeutung seines Kunstwerkes achtlos zu übersehen; hier zieht die ganze christliche Gemeine gen Golgatha, und indem sie schon an sich eingedenk der Leiden und Schmerzen des Lebens überhaupt, mit der innigsten Theilnahme den ergreifendsten Vorgängen folgt, unterzieht sie sich einer ethischen Reinigung, einer Erschütterung der innersten Seele, die das Aesthetische als das Secundaire erscheinen lässt; denn, diese Passion begnügt sich nicht gleich der Tragödie mit einer dichterischen Darstellung und Deutung des Schicksals im Allgemeinen, und einer Lösung innerhalb des Kreislaufes der Erscheinungswelt; — sie giebt vielmehr die Erlösung davon in der Darstellung einer Offenbarung, wodurch der Einzelne es vermöge, auf Grund seiner erweckten, innersten (um so zu sagen) metaphysischen Natur den Stürmen und Erschütterungen der Vergänglichkeit siegreich zu widerstehen. Jene Verneinung

und Ueberwindung der Welt, welche wir als den wesentlichen Charakter der Bach'schen Kirchencantaten erkannt haben, die aber in diesen vorzugsweise nur als Stimmung erscheinen, während der Centralpunkt, von dem sie ausgehen, dabei im Ganzen nur vorausgesetzt wird, diese die ganze Seele durchdringende, die Verlockungen wie die Leiden des Lebens überwindende, einem ewigen Borne des Heiles zugewandte Anschauung sehen wir in der Passion in ihrer Ursprünglichkeit: Christus selbst erscheint als der göttliche Heiland, sein Leiden und Sterben als das erhabenste Bild eines Todes, der das wahrhaftige Leben in sich trägt, und während dies in erschütterndster Dramatik vor das geistige Auge tritt, erleidet das Gemüth jene Umstimmung und innerliche Wiedergeburt, welche in den lyrischen Theilen des Werkes zum Austönen kommt und demselben durch solche vollkommene Aufnahme des Evangeliums in die Seele des Einzelnen selbst, den Charakter des vollendetsten evangelischen Kunstwerkes aufprägt.

„Er wollte Mittler werden", singt der Schlusschor des ersten Theiles, und diese Vermittelung, die Erweckung des Menschen für ein neues Leben, für ein, die ganze Seele und das ganze Gemüth erfüllendes Hinwenden zu dem Urquell alles Guten, wodurch die egoistischen Triebe und damit zugleich die schlimmsten und Hauptursachen der innern Leiden zu nichte werden: das ist es, was Bach in seiner Darstellung der Leidensgeschichte zum Ausdruck bringt, indem er nicht nur diese selbst mit höchster dramatischer Kunst wiedergiebt, sondern den, in ihr sich enthüllenden Geist Christi zugleich in den lyrischen Recitativen, Chorälen, Arien und Chören als den, die ganze christliche Gemeine erfüllenden Lebenshauch, als das rechte Evangelium erklingen lässt. Daher enthält diese Passion nicht nur die Vorgänge, welche die heilige Schrift erzählt, diese sind vielmehr der Mittelpunkt, um welchen sich das Geschlecht der Menschen versammelt, und wir sehen die ideale Gemeine Bach's bei dem Anblick der Leiden Christi nicht nur von innerster Theilnahme ergriffen, sondern dadurch auch in eine, dem gewöhnlichen und natürlichen Wesen des Menschen so entgegengesetzte Umstimmung versetzt, dass sie es vermag, das Ganze mit einem Gesange zu schliessen, der die innerste himmlische Seelenruhe austönt. Die Wallfahrt, womit das ganze Werk beginnt,

deutet freilich darauf bereits hin, denn es ist eine Wallfahrt für jeden Einzelnen im Geist und in der Wahrheit, und was er dabei erlebt, ist „Sinnesänderung“. Während die katholische Kirche schön gezierte, heilige Gräber ausstellt und meilenweite Wallfahrten veranstaltet, womit der Werkheiligkeit Genüge gethan wird, im Uebrigen aber der Mensch bleiben kann wie zuvor, — giebt Bach eine Darstellung des Geistes und Wesens der evangelischen Kirche, wie sie nur das ausserordentlichste Zusammenwirken eines, Herz und Sinn durchdringenden evangelischen Glaubens und höchsten künstlerischen Vermögens hervorbringen konnte. Die Transcendenz ist hier zur Immanenz geworden, d. h. „das Wort ward Fleisch und wohnete unter uns“, während die Tonkunst der katholischen Kirche entweder nur eine, über der Gemeine hinklingende lyrische Transcendenz kennt oder zumal da, wo sie dramatisch wird, der Sinnlichkeit verfallend, einen mehr oder weniger theatralischen Charakter an sich trägt. Daher geht man wohl auch in katholische Kirchen, wo „gute Musik“ gemacht wird, um sich einen unmittelbar ansprechenden Eindruck, eine sinnlich behagliche oder erhebende Stimmung zu holen, die ihren wohlthätigen Einfluss so weit erstrecken, dass das ganze Individuum sich völlig geborgen dabei fühlt, recht gestärkt, um hinterher sich den reizenden Eindrücken der Sinnenwelt mit doppelter Lust zu überlassen; — daher aber auch die Herbigkeit Bach's für die, denen Lust und innere Befähigung fehlen, mit rückhaltsloser Hingebung auf seine Kunstschöpfung einzugehen.

Denn wie der Protestantismus beruht auf der energischen Selbstthätigkeit des Einzelnen, so will auch das erhabenste Kunstwerk desselben nicht in träumerischem Hindämmern genossen, sondern in lebhafter und aufrichtiger Hingebung erworben werden. Einen mächtigen Eindruck wird es freilich selbst auf den musikalischen Laien, der es zum ersten Male hört, machen, durch Einzelnes, was demselben so unmittelbar fasslich und eindringlich entgegentritt, dass wenigstens eine Ahnung des darin wehenden Geistes kaum ausbleiben kann, — aber die völlige Aneignung dieses Wunderbaues verlangt einen ernsten, gesammelten Geist, der sich in ihn zu vertiefen vermag. Uebrigens hat das Werk seit dem Bekanntwerden der Passion im Jahre 1829 allmälig diejenige

Stellung mehr und mehr erhalten, die ihm gebührt. Es ist kein Werk, in dem die Schönheit der Welt triumphirend einherzieht, wodurch den Zuhörern die Behaglichkeit der Existenz in angenehmer möglichst müheloser Weise erhöht oder wenigstens keine Entäusserung ihrer selbst zugemuthet wird, und gehört darum nicht in's Concert. Andererseits nimmt es die ungetheilteste Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch, dass es mit dem ritualen Gottesdienste der Kirche nicht füglich unmittelbar verbunden werden kann. So hat es denn jene Mittelstellung erhalten, vermöge deren es am Charfreitag Abend im Concertsaale eine ernste Versammlung zu innerer Erbauung zusammenführt, zur geistigen Anschauung Christi und seiner Gemeine, zur Verkündigung einer Todesbotschaft, welche unter Entfaltung der äussersten Leiden und Darstellung der schärfsten Bilder menschlichen Verderbnisses, zum Evangelium wird für die Erlösung des Menschengeschlechtes von Tod und Sünde. Die rechte Stelle würde das Werk, unserer Ansicht nach, allerdings erst dann erhalten, wenn man es stets und überall in der Kirche zur Aufführung brächte; wobei überdies die Mitwirkung der Orgel gesichert wäre.

Wer aber das ganze Werk in seinen feinsten musikalischen Einzelheiten genau kennen lernen will, der nehme die Partitur, oder auch den Clavier-Auszug zur Hand und lasse sich dabei die Schrift von Mosewius: „Johann Sebastian Bach's Matthäus-Passion, musikalisch-ästhetisch dargestellt“ (Berlin 1852) zum Führer dienen. Dieselbe giebt eine ebenso sorgfältige als zutreffende Analyse derselben. Diejenigen aber, die in ihrem „gebildeten“ Bewusstsein an den Texteswörten, welche das Evangelium umgeben, Anstoss nehmen, mögen bedenken: dass die Worte bei der musikalischen Belebung derselben vor dem in den Tönen ausgesprochenen Geiste verschwinden und sich in tonkünstlerische Anschauung auflösen.*) Diese ist weder, gleich jener, mit veralteten Redewendun-

*) Wie weit in dieser Beziehung die Roheit oberflächlich gebildeter Leute geht, hat sich u. A. bei dem 1857 stattgefundenen, wie es scheint ziemlich verunglückten, Musikfeste in Aachen gezeigt. Bei demselben kam auch die Bach'sche Cantate: „Christ unser Herr zum Jordan kam“ zur theilweisen Aufführung. Ob dieselbe in einer dem Bach'schen Geiste gemässen Art aufgeführt worden, ist uns nicht weiter bekannt, aber jedenfalls

gen und Ausdrücken behaftet, noch trägt sie die dem Text zuweilen anhaftende überschwänglich süssliche pietistische Art an sich, da

ist es auffallend, dass die in der von Luther selbst gedichteten Choralstrophe des Einleitungs-Chores vorkommenden Worte: „da wollt' er stiften uns ein Bad" dem Publikum zu Witzen über die Aachener Bäder Veranlassung gaben. In musikalischer Hinsicht würden wir allerdings manche andere Cantate zu jenem Zwecke für passender erachtet haben, wenn aber der Berichterstatter des *Nord* schreibt:

„*On débute par une cantate de Bach, d'un choix assez malheureux. Bach ayant laissé des centaines de morceaux de ce genre, cantates ou cantiques, il doit en exister de plus intéressants et de plus dignes de figurer sur un pareil programme. Les airs sont d'une monotonie extrême; le premier choeur, d'une allure uniforme, d'une facture sèche, renferme peut être des beautés pour les docteurs en us et en contrepoint, mais il y a là un dessin d'orchestre dont la persistance amène bientôt la satiété, la satiété la fatigue, et la fatigue l'exaspération nerveuse. Un rapin musical appellerait cela une scie. — Loin de mes lèvres un tel blasphème. Pour me distraire et pour fuire le regard railleur d'un premier violon qui me poursuit avec son motif agaçant, je me penche vers un ami placé à mes côtés, et je reste stupéfait à l'aspect de son calme et de son air de béatitude. Il faut le dire, Jean Sebastian Bach était complétement étranger à cette extase placide, dont j'eus bientôt le secret en suivant la direction du regard de mon compagnon fasciné et ébloui. J'arrivai ainsi à deux paires d'épaules que des robes complaisantes permettaient d'admirer dans leur immense développement horizontal et vertical. Jamais beautés vues de dos ne furent plus écrasantes d'ampleur.*" *etc. etc.*

so giebt diese Frivolität den beste Beweis für das früher von uns erörterte Verhältniss dieser Musik zu den Modernen. Der weltliche Sinn dieses Zuhörers versteht sie nicht und um die in ihm dadurch sich aufthuende Leere auszufüllen, vertieft er sich während dem in den Genuss des Anblicks eines entblössten Nackens!

Aber selbst die deutschen Aesthetiker geben noch über Bach Ansichten zum Besten, die es fraglich erscheinen lassen, ob sie von dem wirklichen Johann Sebastian sprechen, oder von einem von ihnen willkürlich so benannten Phantasiegebilde. So heisst es z. B. in der Schrift: „Richard Wagner und die neuere Musik" (Halle 1854, S. 90): „Bach ist auch als Musiker wesentlich orthodox, er hält an seinem Systeme so fest, wie an seinen Dogmen, und da kann es freilich nicht ohne Härten abgehen. Dies System lässt ihn selten zu melodischem Flusse kommen: sobald sein Gefühl eine freiere, mächtigere Bewegung annimmt, tritt seine religiöse und musikalische Orthodoxie dazwischen und führt ihn in die alten Geleise zurück.

selbst die empfindungsreichsten Arien zwar äusserste Hingebung und Weichheit zeigen, diese jedoch nie in jene selbstgefällige Gefühlsschwelgerei ausartet, die das wesentliche Kennzeichen des ausgearteten Pietismus ist. Ebenso wenig können wir in dem durch und durch, bis in seinen tiefsten Grund klaren Werke etwas Mystisches, im Sinne eines Dunklen, Geheimnissvollen nur von besonders dafür organisirten Geistern zu Ahnenden, finden. Wohl aber ist es insofern ganz und gar ein Mysterium, als es seine Heimath in dem wahrhaften evangelischen Christenthum hat, ja dieses selbst in seiner Erde und Himmel erfüllenden Wesenheit darstellt; denn ein Geheimniss für die, denen die unmittelbare Lust zum und am Leben noch Herz und Sinne erfüllt, wird es allerdings stets bleiben, wie aus der Brechung des Eigenwillens und der damit zusammenhängenden völlig veränderten Lebensanschauung die ernste Heiterkeit eines christlichen Charakters hervorgehen könne. Das macht und begreift sich nicht durch Reflexion, sondern wie alle wesentlichen Lebensmomente erfasst es, nachdem allmälig die einzelnen Bedingungen dazu eingetreten sind, plötzlich den g a n z e n Menschen, wie aus Saulus Paulus geworden. Ohne Paulinischen Sinn wird man die Passion langweilig finden, und selbst der künstlerische Rationalismus reicht zur wirklichen Erfassung derselben nicht aus; was aus einem dem Unvergänglichen zugewandten Gemüthe emporgewachsen ist, kann auch nur durch ein ihm verwandtes lebendig reproducirt werden, — der Verstand und die Technik reichen nur zur formellen Beurtheilung aus. Von dieser

Auf seinem beschränkten Gebiete wühlt er aber in die Tiefe, die Mystik seiner Empfindung, gebannt in jenen methodischen Schranken, wagt innerhalb derselben Alles, geht bis an die äusserste Grenze des Möglichen und darüber hinaus und stellt — immer *in majorem dei gloriam* — auch Klarheit, Uebersichtlichkeit und Wohllaut oft genug in Frage. Bei aller Ueberschwänglichkeit und Kühnheit im Einzelnen ist er im Ganzen aber sehr massvoll. Obwohl er hauptsächlich auf harmonische Verwickelungen ausgeht, hält er doch meist an der Haupttonart fest und tritt nur mit dieser verwandten Elementen in Beziehung. Ganz consequent; sein schlichtes, durch und durch religiöses Wesen birgt keine grossen Gegensätze in sich, die zu grossen Fortschritten drängten, seine ganze Gefühlsrichtung führt ihn nothwendig zur Monotonie.“

letzten Seite aus hat jedoch noch Keiner gewagt, Einwürfe gegen die Passion zu erheben.

Bekanntlich existirt aber noch eine zweite Passionsmusik xon Bach, die nach dem Evangelium Johannis. Gewöhnlich wird dieselbe als die kleinere, unbedeutendere, schwächere bezeichnet. Allerdings ist es unleugbar, dass die Matthäus-Passion nicht nur an materieller Ausdehnung jene überragt. Das liegt aber weniger in einem höheren Grade künstlerischer Vollendung, als in der abweichenden Auffassung des biblischen Textes. In der Johannes-Passion ist nemlich die Declamation des Evangelisten realistischer gehalten; wir erinnern nur an das „und geisselte ihn"; die Gestalt Christi, die des Heiligenscheines der begleitenden Violinen entbehrt, ist ebenfalls mehr die des gottgesandten Propheten, strenger, menschlich leidenschaftlicher gehalten, als der die Welt überwindende verklärte Gottessohn in der Matthäus-Passion; endlich sind die dramatischen Chöre dort nicht durchweg von der Schlagfertigkeit, wie sie der zweite Theil dieser letzteren zeigt. Aber das Alles sind nicht Schwächen zu nennen, sondern es beruht auf einer abweichenden innern Auffassung, die an sich so gut in ihrem Rechte und so trefflich zum Ausdruck gebracht ist, dass — wäre die Matthäus-Passion nicht vorhanden, — durch das Werk selber schwerlich Jemand auf solchen Tadel kommen würde. Völlig unantastbar stehen jedoch der Einleitungschor und die Choräle dieses Werkes da. Diese letzteren tragen den ganzen Wohlklang, die rührende Einfalt und Einfachheit an sich, die Manche so gern nur den alten Italienern zuschreiben, — was diese aber nicht haben, das ist die Tiefe des Gemüthes und die bis in's Einzelnste gehende Feinheit des Ausdrucks. Der XII. Band der Ausgabe der Bachgesellschaft bringt diese Passion in ihrer authentischen, von der bisher bekannten Ausgabe vielfach abweichenden Gestalt.

Aber ausser der ernsten Passionszeit feiert die Kirche auch ein kindlich heiteres Fest: die Weihnachtszeit. Das Eintreten des Lichtes in die Welt, Christus als Kind geben selbstverständlich für künstlerische Darstellung eine wesentlich andere Norm, als die Passion. Das Dramatische tritt mehr zurück, und das wunderherrliche Ereigniss wird zu dem strahlenden Mittelpunkt, um den die Christenheit in freudiger Erhebung und kindlich-ehrfürchtiger Ver-

ehrung sich schaart. So tritt uns das Evangelium als die „frohe“ Botschaft entgegen, und so hat es Bach gefeiert in seinem Weihnachts-Oratorium. Der in ähnlicher Weise wie in der Passion vom Evangelisten (hier Lucas und Matthäus) recitirte Text bildet den Kern des in sechs Theile zerfallenden Werkes; betrachtendes Recitativ und lyrische Gesänge reihen sich um denselben, und nehmen den bei Weitem grössten Raum ein. Christus als Kind, als Held und Befreier wird in jauchzenden, glanzvollen Chören gepriesen, Gott dem Vater ertönt ein inniger Dankgesang; die Einzelgesänge, die u. A. ein grösseres und zwei kleinere Duette, ein Terzett und ein gewaltiges, in seiner Art einzig dastehendes vierstimmiges Recitativ für vollen Chor enthalten, sind theils der Ausdruck innig-demüthiger Liebe und einer Heiligkeit und Jungfräulichkeit der Empfindung, der wir schlechthin nichts Aehnliches an die Seite zu setzen wissen, theils Preis des siegenden Heilandes, so wie der Ausdruck einer durch die Gnade Gottes und das In-die-Welt-treten Christi im innersten Gemüthe aufgeblühten Zuversicht, die den Leiden und Fallstricken der Welt unerschüttert entgegensieht. Wie aber von dem Gedanken an die Geburt des Heilandes und die dadurch den Menschen gebotene Erlösung der Hinblick auf die Leiden und den Tod desselben nicht getrennt werden kann, so mischen sich auch in diese frohe Feier schmerzliche Züge der Wehmuth ein, und geben ihr dadurch den Ernst und die Weihe, ohne welche das Werk seines nur auf Christus gerichteten Charakters und dadurch dessen entbehren würde, was es zu einem der Passionsmusik gleichstehenden Kunstwerke der evangelischen Kirche macht. Ja die innere Beziehung beider Werke ist von Bach in tiefsinnigster Weise durch die im Weihnachts-Oratorium am Anfang und Schluss desselben eingewebten Bearbeitungen des in der Passion viermal auftretenden Chorales: „O Haupt voll Blut und Wunden“ auf das bestimmteste ausgesprochen. Beide Werke aber sind künstlerische Darstellungen einer idealen Gesammtanschauung des evangelischen Christenthums, wie sie in dieser vollendeten Charakteristik und Tiefe des Ausdrucks nur die Tonkunst allein zu geben vermag, und unterscheiden sich durch ihren transcedenten Inhalt und Geist wesentlich von den kirchlichen und oratorischen Schöpfungen aller andern Tonmeister, denen entweder die Beja-

hung des creatürlichen Lebens (alttestamentarisch: „Und Gott sahe, dass es gut war“) einen deistischen Charakter giebt, oder irdische und christliche Welt in zwei getrennte Sphären auseinanderfallen, so dass sie nur ausnahmsweise und in sehr seltnen Fällen jene Transcedenz auszudrücken vermögen, die, indem sie sich in die Welt versenkt, dieselbe in Wahrheit zu überwinden sucht.

In rein musikalischer Beziehung bietet das Weihnachts-Oratorium in sofern ein ihm eigenthümliches Interesse dar, als es eine Instrumentation zeigt, die in noch höherem Grade als einzelne Cantaten oder die Matthäus-Passion den klarsten Beweis dafür giebt, dass Bach auch in dieser Richtung der Eigenthümlichkeit seiner Kunst gemäss, das Vollendetste geschaffen hat, und auch hierin seine sämmtlichen Zeitgenossen weitaus überragt.

Seine Kunst, die einzelnen Stimmen und Instrumente stets obligat zu führen, verbindet sich hier mit der wundervollsten Gruppirung der Saiten-, Holz- und Blech-Instrumente unter und gegen einander; zumal die durch geniale Erfindung und rationelle Ausführung ganz besonders hervortretenden grossen Chöre: „Jauchzet, Frohlocket“, — „Ehre sei Gott“, — „Fallt mit Danken“, — „Herr, wenn die stolzen Feinde“ sowie der Schlusschoral erhalten dadurch einen Glanz und eine Gewalt, die (materiell genommen) kein modern instrumentirtes Stück zu überbieten vermöchte. Als ein Kunstwerk, welches, wenn es erst in der musikalischen Welt bekannter geworden, allein ausreichen wird, manchen seltsamen über Bach'sche Instrumentirung absprechenden Reden für immer jede Bedeutung zu nehmen, ist aber die den zweiten Theil einleitende *Sinfonia pastorale* zu nennen, die einen bedeutungsvollen Inhalt durch eine ganz eigenthümliche Instrumentation voll der herrlichsten charaktervollsten Klangeffecte zum vollendetsten Ausdrucke bringt. Ausdrücklich verwahren wir uns hierbei jedoch gegen die etwaige Annahme, als wäre Bach hier seiner Art und Weise zu instrumentiren einmal untreu geworden. Auch bei diesen Schöpfungen entwickeln sich die verschiedenartigsten Klangwirkungen (wie bei ihm immer) aus der strengsten Stimmführung und Stimmselbstständigkeit und nur einem glücklichen Zusammentreffen mannigfacher Umstände ist es beizumessen, dass diese Sätze nach der gewöhnlich beliebten Art der Ausführung moderner instrumentirt erscheinen, indem

ihnen das willkürliche Weglassen der Orgel nicht so nachtheilig ist wie den meisten andern, und ganz besonders den Arien. Giebt es doch selbst im Weihnachts-Oratorium genug Stellen und ganze Stücke, die ebensowenig wie viele in der Passion den Wegfall der Orgel vertragen können. Als einen schlagenden Beweis dafür führen wir die Arie mit Echo im vierten Theile des Weihnachts-Oratoriums an, die bei Benutzung der Orgel (im Hauptwerke etwa *Flauto dolce* und *Gambe*, im Oberwerk *Salicional*) sicherlich sehr ansprechend klingt, ohne dieselbe aber wahrscheinlich ins Lächerliche gezogen würde. In diesem Falle, wie bei Bach's Kirchenmusik überhaupt, bildet die Orgel den harmonischen Hintergrund, auf dem die einzelnen Stimmen, dramatischen Personen vergleichbar, auftreten, sich gegenseitig verbinden, gruppiren, ausscheiden, entfernter oder näher wieder auftauchen u. s. w. Nicht starr stehen diese Stimmen einander gegenüber; die unübertreffliche Technik Bach's bringt dadurch alle Nüancen der Klangwirkung hervor, die innerhalb seiner Aufgabe liegen können, und seine Partituren sind in Wahrheit eine lebendige Welt. Ja technisch hat Bach vor der modernen Art noch den Vortheil, dass er durch die Orgel jenen harmonischen Hintergrund bereits besitzt, den die Neuern auf künstliche Weise durch Blasinstrumente von ungleicher Stärke und ungleichem Klange u. s. w. erst aufbauen müssen, woraus sich weiter ergiebt, dass Bach zur Individualisirung eine grössere Zahl von Instrumental-Stimmen verschiedenen Charakters zu Gebote steht. Wenn diese Ansichten Vielen befremdlich vorkommen, so machen wir nur darauf aufmerksam, welche Vorstellung sie wohl von den meisten Meisterwerken der Malerei haben würden, wenn sie von denselben nur die herausgeschnittenenFiguren ohne den ihnen gemeinsamen Hintergrund zu sehen bekommen hätten? So aber ungefähr geht man zur Zeit noch mit Bach um. —

Jene von der Orgel sich abhebende charakteristische Individualisirung der Instrumentalstimmen Bach's zeigt sich ganz besonders deutlich an den in Rede stehenden Werken. Die Passion bedingt ein durchaus ernstes, dunkles Kolorit, das Weihnachts-Oratorium dagegen feiert die Geburt des Heilandes, und wie die Menschenwerdung desselben über die Welt den hellen Schein himmlischer Freude breitet, den Bach an dieser selbst nicht kennt,

so verwendet er, dem entsprechend, in diesem Werke eine glanzvolle Instrumentation, die z. B. im Anfangschor des vierten Theiles für Mozart'sche Schönheit gelten könnte, wenn nicht die durchgehenden Septimen u. s. w. jedem Aufkommen einer zugleich sinnlichen Behaglichkeit entschieden entgegenträten.

Die Matthäus-Passion bildet den vierten, das Weihnachts-Oratorium die zweite Hälfte des fünften Jahrganges. Erstere ist von J. Rietz, letzteres von W. Rust redigirt. Beide Herausgeber haben längere Vorworte vorangeschickt, welche theils historisches Material zusammenstellen, theils die Partituren selbst betreffen. Für die Redaktion der letzteren lagen sehr umfassende Hülfsmittel vor.

VI.

Der sechste Jahrgang der Bach'schen Werke enthält die *H-moll*-Messe. Das *Kyrie* und *Gloria* dieses Werkes sandte Bach im Jahre 1733 an den Prinzen Friedrich August mit der Bitte um ein Prädikat von dessen Hof-Kapelle, und schon darum ist anzunehmen, dass er auf die Ausarbeitung derselben eine ganz besondere Sorgfalt verwandt habe. Dies ist auch wirklich der Fall; Bach's unerreichbare polyphonische Kunst und energische Schöpfungskraft in Verbindung mit dem Umstande, dass die lateinischen Worte der Messe (zumal wenn sie ohne Rücksicht auf den praktischen Gebrauch während des katholischen Gottesdienstes, componirt werden) dem protestantischen Glauben und Wesen Bach's durchaus nicht widersprachen, — diese Vereinigung aller günstigen Bedingungen hat ein Werk hervorgebracht, welches wir nicht anders als den künstlerischen Ausdruck des allgemeinen Glaubensbekenntnisses der ganzen christlichen Welt nennen können. Das aus innerster Seele hervorgehende Flehen um göttliches Erbarmen, die Lobpreisung Gottes, das Bekenntniss des Glaubens an Christus, die Heiligkeit und der Friede Gottes sind hier in einer Weise ausgesprochen, die ebensoweit von dem den Laien unverständlichen

Pathos und den unvermittelten Gegensätzen sinnlicher Entzückung und gedankenleerer Zerknirschung eines auswüchsigen Katholicismus, wie von der verständig symbolisirenden Auffassung eines glaubensleeren Rationalismus entfernt ist. Aus dem Gemüthe der ganzen elenden Menschheit geht das *Kyrie eleison* hervor, aus diesem Gemüthe selbst entspriesst die Erhebung zum Heilande, welche schliesslich Frieden nnd innere Freudigkeit über dasselbe ausbreitet.

Der Veröffentlichung dieses Werkes mit Benutzung der autographen Partitur wurden anfangs Schwierigkeiten in den Weg gelegt, in Folge deren das Directorium der Bachgesellschaft nachstehende Zuschrift an die Mitglieder der Gesellschaft zu richten, sich gezwungen sah:

„Die Publicationen der Bach-Gesellschaft sollten im Jahre 1851 mit der *H-moll*-Messe beginnen. Für *Kyrie, Gloria* und *Sanctus* waren schon damals die zugänglichen authentischen Quellen benutzt worden, indess für die andern Sätze gleiche Beglaubigung fehlte. Der Besitzer des vollständigen Autographs der Messe legte der Ausführung des Wunsches, dasselbe für die Zwecke der Gesellschaft anzukaufen, oder gegen Honorar und alle erdenkliche Sicherheit zu benutzen, Schwierigkeiten in den Weg, welche aller dagegen angewandten Mühe zum Trotze nicht zu beseitigen waren. Man sah sich in Folge dessen veranlasst, die Idee aufzugeben. Obschon man sich gegen die Mitglieder der Gesellschaft nur verpflichtet hatte, so viel wie möglich auf die Autographen zurückzugehen, so mochte man doch nicht mit einer Publication beginnen, welche nur einem, wenn auch dem grösseren Theile nach auf Originalquellen begründet war. Seitdem hat das Unternehmen erfreulichen Fortgang gehabt, man kann es als consolidirt ansehen und darf hoffen, dass die bisherigen Jahrgänge Zeugniss ablegen von der Strenge und Gewissenhaftigkeit, mit denen man das vorgesetzte Ziel verfolgt. Der Wunsch, die *H-moll*-Messe publicirt zu sehen, sprach sich aber aufs Neue und in weiteren Kreisen aus und bestimmte das Directorium, auf dieselbe wieder zurückzukommen. Man versuchte abermals, den Besitzer des Autographs zur Benutzung desselben zu bestimmen und verlangte weiter nichts von ihm, als einem eigends zu diesem Zwecke nach seinem Wohnorte Hinzusendenden Einsicht in die Partitur und Aufzeich-

nung der etwaigen Differenzen zu gestatten. Auf die dessfallsige Anfrage erfolgte die Antwort, dass das Manuscript soeben veräussert worden sei. An wen und wohin wurde nicht gesagt. Einige Monate darauf erfuhr man, dass das benannte Autograph der *H-moll*-Messe in Berlin zum Verkauf ausgeboten sei. Es sollte der Königl. Bibliothek und zwar zum Preise von 1000 Thalern angeboten sein. Glaubwürdige Personen, welche es dort gesehen, bestätigen dies und versichern, dass es ein Autograph von Bach's Hand sei. Die Unterhandlungen mit der Königl. Bibliothek scheinen zu keinem Resultate geführt zu haben, denn kurze Zeit nachher verlautete, dass eine Berliner Antiquariats-Buchhandlung einen Käufer für die Handschrift suche. Man wendete sich an diese und erhielt eine das Faktum nicht verneinende, sonst aber Alles im Ungewissen belassende Antwort. Mündlich wurde ausserdem einer mit dem Directorium der Bachgesellschaft engverbundenen Person mitgetheilt, dass die Angelegenheit des Verkaufs der Partitur schon seit dem Jahre 1853 spiele und es bestimmt nicht wahr sei, dass sie der, als Besitzer von uns bisher anerkannte Mann in der letzten Zeit noch besessen habe. Wir überlassen es unseren Lesern, sich diese Widersprüche zusammen zu reimen. Inzwischen war aber der Stich der Messe bis zum Schluss des *Gloria* vorgerückt, und da man auf die Möglichkeit, das Autograph zu erreichen, nicht länger warten konnte, die Messe nicht abermals zurücklegen und für den sechsten Jahrgang andere Werke Bach's wählen zu dürfen glaubte, so entschloss man sich, die Messe nach den vorhandenen Hülfsmitteln herauszugeben. Die Unmöglickeit, sich deren andre oder bessere zu verschaffen, hatte sich für jetzt vollständig herausgestellt. Ein gutes Drittheil des Werkes entbehrt daher der allerstrengsten kritischen Beglaubigung; wie es sich aber in der vorliegenden Ausgabe findet, ist es von den einsichtsvollsten und tiefsten Kennern Bach's bisher anerkannt und öfter zur öffentlichen Aufführung gebracht worden. Dieser Umstand möchte denn doch nicht ohne Gewicht und einige Beruhigung einzuflössen im Stande sein. Hauptsächlich zu bedauern bleibt dabei nur, dass ein Unternehmen, welches ohne Interesse der zunächst dabei Betheiligten, lediglich zur Ehre eines grossen deutschen Namens und zur Förderung der Erkenntniss ächter deutscher Kunst

ins Leben gerufen wurde, gerade von Personen, welche durch Stellung und Beruf gleiche Zwecke zu verfolgen angewiesen sind, nicht allein nicht unterstützt, sondern missgünstig angesehen und seinen Zwecken geradezu entgegengearbeitet wird.“

„Schliesslich sei noch bemerkt, dass die, auf die erörterten Umstände bezügliche Correspondenz zur Einsicht für die Mitglieder der Bachgesellschaft offenliegt, ferner dass, wenn etwa doch eine Wendung der Dinge später einmal eintreten und die Benutzung des mehrerwähnten Autographs ermöglicht werden sollte, etwaige Nachträge oder Berichtigungen zu der vorliegenden Ausgabe ungesäumt erfolgen werden. Leipzig, den 3. Dezember 1856.

Das Directorium der Bachgesellschaft.“

Auf die Einzelnheiten dieser, für die Hauptbetheiligten nichts weniger als ehrenvollen Hindernisse näher einzugehen, dürfte nur unerquicklich sein. Daher sei nur noch erwähnt, dass wenig Wochen nach seinem spurlosen Verschwinden aus Berlin, das Autograph der Messe in Hannover auftauchte, dort für die Bachgesellschaft um 300 Rthlr. erworben wurde, und — nachdem es für die Herausgabe benutzt worden, — nach dem Tode des Prof. Dehn an die Berliner Köngl. Bibliothek für die Hälfte jener Summe verkauft worden ist.

So glücklich aber das Zusammentreffen war, was so schnell die „Berichtigungen“, welche das Directorium am 3. Decbr. 1856 verheissen hatte, möglich machte, — so sehr liefert doch gerade dieser Fall den Beweis, wie bedenklich die Herausgabe Bach’scher Werke ist ohne die Zuziehung von erwiesenermaassen vorhandenen Autographen. Die genaue Durchsicht der bereits gedruckten und versandten Partitur mit der Originalhandschrift der H-moll-Messe ergab so viele wesentliche Abweichungen, dass die zweite Hälfte — vom Credo an — in den Platten corrigirt, das Sanctus ganz neu gestochen, und von S. 155 an ein zweiter Abdruck an die Mitglieder geschickt werden musste. Daraus entstand überdies ein Verlust an Zeit und Geld, der sich empfindlich geltend gemacht hat. Nicht nur musste in den nächsten Jahrgängen mit der Bogenzahl gespart werden, — die einmal eingetretene Verzögerung in der Ausgabe griff sogar so weit um sich, dass — während gegenwärtig jener materielle Verlust völlig ausgeglichen sein dürfte —

der zwölfte Jahrgang, welcher bis zum 31. December 1862 hätte erscheinen sollen, Ende Juli 1863 noch nicht einmal völlig druckfertig war. Es ist in der That hohe Zeit, dass dieser Verschleppung endlich ein Ziel gesetzt, und der ursprünglich festgesetzte Termin wieder innegehalten werde! *)

Was nun die Herausgabe der H-moll-Messe selber betrifft, so ist durch die sorgfältige nachträgliche Vergleichung der bereits gestochenen Partitur mit dem Autograph ein durchaus zuverlässiger Text hergestellt worden. Einige Kleinigkeiten, wo Bach selbst sich verschrieben hat, scheinen allerdings stehen geblieben zu sein, — so ist z. B. im *„Qui tollis“* S. 106 Tact 8. die Figur der daselbst eintretenden zweiten Flöte ganz gewiss dem vorhergehenden Eintritt der ersten Flöte conform zu gestalten (also *d e d c.* statt *d c d e*) — doch thun dieselben der Zuverlässigkeit des Ganzen keinen Eintrag.

Dass die bisher bekannten fünf Entlehnungen aus früher componirten Cantaten *(Crucifixus, Gratias, Agnus Dei, Osanna, Qui tollis)* dem Werke des Ganzen keinen Eintrag thun können, — obgleich die frühere Annahme, dasselbe sei von Bach durchweg ganz neu componirt worden, dadurch für immer beseitigt ist,

*) Bei dieser Gelegenheit möchten wir an alle Diejenigen, welche sich für Bach interessiren, insbesondere aber an die Besitzer von Autographen oder sonst wichtigem Material die Bitte richten, die Herausgeber durch Mittheilung desselben zu unterstützen. Ausser Hrn. K. M. Hauser in München, der seine vorzügliche Sammlung wiederholt auf das Zuvorkommendste zur Benutzung überlassen hat, zeigt fast Niemand sich bereit, selbstthätig mitzuwirken. Theils mag Bequemlichkeitsliebe daran Schuld sein, theils jene Sammlereitelkeit, die ihren Besitz zu verheimlichen strebt. Und doch ist gewiss noch Manches vorhanden, was bisher gänzlich unbekannt geblieben ist. Manches ist auch spurlos verschwunden, so z. B. ein einstimmiges Magnificat, welches vor mehreren Jahren Herr Prof. Dehn besitzen wollte, und von welchem er, damals auf gespanntem Fusse mit der Bachgesellschaft, in meiner Gegenwart es zeigend, bemerkte: „Das soll die Bachgesellschaft aber nicht in die Hände kriegen.“ — (*N. B.* wie die H-moll-Messe.) Das Schlimmste aber ist, dass es Autographensammler giebt, die, leider in den Besitz Bach'scher Handschriften gerathen, einzelne Stimmen für diese oder jene andere Handschrift vertauschen. Trifft ein solches Verfahren eine nur in Stimmen erhaltene Cantate, so geht sie rettungslos unter.

— geht schon daraus hervor, dass diese Entlehnungen zum Theil als sehr wesentliche Umarbeitungen zu betrachten sind. Dies zeigt die Vergleichung besonders des *Crucifixus* und des *Agnus Dei* mit ihren Grundlagen. Ausserdem verfuhr Bach bei solchem Herübernehmen und Bearbeiten stets so, dass die Stimmung in dem Einen wie in dem Andern wesentlich dieselbe sein musste; seiner Meisterhand gelang dann leicht eine, den durch die Worte geweckten Vorstellungen, entsprechende Umprägung. Gerade so wie wir bei Tizian und den grössten Malern überhaupt, denselben Figuren auf ganz verschiedenen Bildern begegnen; aber sie sind nicht ungeschickt von einem in's andere hineingezeichnet, sondern nehmen auf jedem derselben ihre individuelle Stelle ein; während umgekehrt bei Kaulbach überall dieselbe Schablone erscheint und das Narrenhaus spuckt, und bei sonst ganz bedeutenden Musikern die Entlehnung aus einem Werke für's andere ebenfalls nur an das Schablonenhafte seiner Phantasie erinnert.

Die doppelte Wiederholung des *Gratias* — *(Dona nobis pacem)* — ist jedoch dem Herausgeber, J. Rietz, anstössig. „Dass Bach“, meint er, „ein bereits entlehntes Stück zwei Mal in der Messe verwendete und zwar zu Worten, welche durchaus in keiner innern Beziehung zu einander stehen, ist für die Geschichte der Messe wichtig und lässt kaum bezweifeln, dass er nur danach trachtete, sie durch dieses Verfahren auf die ihm bequemste Art zu Ende zu führen.“

Es erscheint etwas gewagt, demselben Componisten, der die fast fabelhaft erscheinende Umarbeitung für das *Agnus Dei* unternommen, in Betreff des *Dona pacem* Bequemlichkeit unterzuschieben. Die hätte Bach, der doch wohl im Stande gewesen wäre, ohne grosse Mühe ein neues *Dona pacem* zu schaffen, ohne nähere Begründung nicht beigelegt werden sollen. So lange eine solche Begründung aber fehlt, wird man nur die Thatsache festzuhalten haben, zugleich mit der Frage: ob die Messe durch jene Wiederholung einen angemessenen Abschluss erhält? Diese Frage wird schwerlich verneint werden können. Wenn ferner von der ziemlich gleichlautenden Musik des *Gratias* und *Dona nobis pacem* bemerkt wird, dass ihre „Worte in keiner inneren Beziehung zu einander stehen“, so dürfte das nicht richtig sein. Zwischen dem *Gratias*

agimus und dem *Dona nobis pacem* ist die innere Beziehung ganz augenscheinlich, sobald man beide als Dank- und Bittgebet auffasst: der Gott, dem das Credo geweiht ist, ist der Gott des unbedingten, hingebend-ruhigen Vertrauens! Daher dürfte die Messe nach keiner Seite hin als von Bach auf die bequemste Art — eben nur äusserlich — zum Abschluss gebracht, zu betrachten sein. Das schliesst freilich den Wunsch nicht aus, dass er auch noch im *Dona* ein neues Musikstück gegeben haben möchte. —

Zu seinem vollen Verständnisse verlangt aber dieses Werk fast mehr noch als die anderen, das ernsteste Vertiefen in den tiefsinnigen Geist, in die durchweg transcendente Anschauungs- und Empfindungsweise Bach's. Wenn der Tenor das *Kyrie* beginnt, eröffnet sich in der chromatischen Steigerung des Thema's, in dem Zurücksinken auf *g, fis*, und in seinem Schmerzensrufe, der der Melodie den Umfang der kleinen None giebt, ein erschütternder Einblick in das tiefe Elend und die Leiden der Menschheit. Aus unendlichem Wehe empor steigt ihre Stimme: „Herr, erbarme dich unser“. Wenn das *Sanctus* erklingt, da theilen sich die Wolken, die Herrlichkeit des Allerhöchsten erscheint, und unzählige Engelsköpfe rufen anbetend preisend: heilig; — wenn der Friede über die guten Menschen ausgesprochen wird, so haben wir nicht den Gegensatz eines Jubels in den Wolken und friedlicher Stille auf Erden vor uns, wie Händel u. A. ihn richtig, aber ohne tieferes Erfassen ausgedrückt haben, — sondern die Schaaren der Engel ziehen mit segnenden Händen hin über die sündige Erde, und mit ihnen mischt sich der freudige Gesang derer, die reinen Herzens sind. In ähnlicher Weise verlangen alle andern Sätze der Messe eine innerliche Anschauung, damit nicht die Noten äusserlich ertönen, während Sänger und Spieler sich in der gewöhnlichen menschlichen Empfindungsweise ergehen, sondern auf dass dem von Irrthum und Leid getrübten Leben der Sterblichen eine andre gereinigte, wahrhaft ethische Weltanschauung sich offenbare.

Man wird mir hierbei vielleicht eine übermässige Ueberschwänglichkeit vorwerfen. Ich glaube aber, dass Ueberschwänglichkeit über das Wesen des Gegenstandes hinaus gehen muss, und habe überdies den Trost, in dieser Beziehung mich mit den wirklichen Kennern Bach's in Uebereinstimmung zu befinden. —

Statt daher auf Einzelnheiten der H-moll-Messe noch näher einzugehen, ziehe ich es vor, an dieser Stelle den Hauptinhalt eines, dieses Werk betreffenden Briefes von Mosewius an mich mitzutheilen. Dieser hochgebildete und unermüdlich thätige Förderer der edelsten Tonkunst schrieb mir am 10. Juli 1857:

„Geehrtester Freund! Endlich habe ich am 4. Juli (Sonnabend) unser Stiftungsfest“ [das Stiftungsfest der Breslauer Sing-Akademie] „feiern können; dass ich die Aufführungen aus unserer Casse vor Eingeladenen dazu benutze, hauptsächlich den alten Bach zu Gehöre zu bringen, wissen Sie und so habe ich denn auch dies Mal eine Cantate von ihm: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut“ und das Credo der H-moll-Messe gegeben. Unser Häuflein war, wie im Sommer immer, nicht gross, aber doch bei der Sache. Im Musiksaale bei dem kleinen Orchester, 7 erste, 6 zweite Geigen, 3 Bratschen, 3 Cello’s, 3 Bässe, ist mir für Bach ein stärkerer Chor, mindestens ein viel stärkerer, nicht einmal wünschenswerth; die Stimmen hatten ein gutes Verhältniss: 30 Soprane, 17 Alt, 17 Tenore und 31 Bässe; mein Alt war an Damen sehr dünn, 6 Knaben halfen dabei gut aus, im Tenor sind 9 tüchtige Stimmen und Sänger, und der Bass ist grösstentheils sehr jung, so dass er nicht drücken kann, doch durch mehrere ältere kräftige Stimmen auch Fülle hat. Es war mir nicht möglich, noch das *Sanctus* mit zu bewältigen und musste ich mich mit dem *Credo* allein begnügen. Aber was ist das auch für ein Stück! Man muss sich in Acht nehmen, zu sagen, es sei die bedeutendste Composition Bach’s, denn ehe man sich’s versieht, steht man vor einer andern, die uns zu gleicher Behauptung auffordert; so viel ist aber gewiss, mächtiger und tiefer schlägt von seinen brillanten Stücken nichts ein, als das: *„et vitam venturi saeculi“* nach dem bewundernswürdigen ergreifenden Adagio: *„Et expecto resurrectionem“*. — Wenn wir bei der grossen Gewandtheit und Leichtigkeit in der Schreibart des Meisters das Festhalten und die organische Entwickelung seiner geistvoll und bedeutungsvoll inhaltschweren Thema’s bewundern, so müssen wir doch noch mehr die Conception der kleineren, freieren, fast nur Einschaltungen und Einleitungen anstaunen. Ich erstaune jedesmal über das Adagio: *„Et expecto resurrectionem“*. Das Bild der Auferstehung, mit dem sich Durchwinden durch Tod

und Grab; während der Alt sich düster im Moll durcharbeitet, erhebt sich der Bass und nach ihm der Tenor wie helle Lichtgestalten in Dur, an welche sich zuletzt der Alt auch in siegreicher Erhebung anschliesst. Ich weiss nicht, wie es die Herren machen, dass sie in kurzer Zeit ganze umfangreiche Werke von solcher geistigen Tiefe zur Darstellung bringen können; ich vermag das nicht; ist bei mir erst das Technische überwunden, dann liegt auch das schwerste Stück offen und anschaulich klar vor mir und es spricht sich sinngemäss aus. — Wie ich (unter uns gesagt) in der Berliner Aufführung im *Kyrie* aber auch nicht eine Spur von dem „Herr, erbarme Dich“, angetroffen, das uns hier das Herz bewegte bis zur Zerknirschung, so finde ich im Credo auch Vieles mächtiger bei uns, als es mir dort entgegengetreten. Im *Gloria* lasse ich das *„Qui tollis peccata“* und im Credo das *„Et incarnatus est“* vom vollen Chor singen. X. war zufällig bei der Aufführung hier und erstaunt über die Wirkung, die fünf Solostimmen nicht erzielen können, sie müssten denn italiänische Macht- und Prachtstimmen haben. In Parenthese gesagt, ist dies Stück überhaupt sehr merkwürdig. Mir fällt eben kein zweites Aehnliches von Bach ein. Sehen Sie es sich einmal an: Begleitung, Bass, Führung der Singstimmen, sieht es nicht aus, als wäre es aus der neapolitanischen Schule? Man könnte es L. Leo zuschreiben. — Noch eine Bemerkung theile ich Ihnen zur Prüfung mit, damit ich nicht wieder Bogen voll schreibe, zu so viel ist Stoff übergenug vorhanden. Der Sie Bach kennen und wissen, dass er das Texteswort seinem Inhalte nach, musikalisch darstellt und auseinanderlegt, Sie werden die Bemerkung wenigstens nicht gesucht, sondern allenfalls begründet finden, wenn Sie sie nicht schon selbst gemacht haben. Das Duett: *„Et in Dominum Jesum Christum“* trägt im Entwurfe schon das *„ex patre natum, unigenitum“* und *„consubstantialem“* in sich. Die beiden Singstimmen gehen im Canon neben einander in der Unterquarte; nur der erste Takt: *„et in unum“* tritt im Einklange, die zweite Stimme gleichsam aus der ersten erzeugt heraus; der Grundbass gestattet ohne Weiteres gleich von vorn herein die Nachahmung in der Quarte, die erst im zweiten Takte eintritt; dass hier eine Absicht vorliegt, sehen wir (Partitur S. 176) unten bei *„ex Patre natum“*, wo, wie S. 177 im ersten

Takte zu denselben Worten wieder die Nachahmung im Einklange steht, wie oben; und 178 das *„Deum de Deo“* ebenfalls, nur der hohen Stimmlage des Altes wegen in der Octave, zwei Takte später das *„Deum verum“*, dessen Wiederholung S. 179 im gleichen Contrapunkte consonirend in höchster Einfachheit zusammenfällt. Schelten Sie mich einen Phantasten, Enthusiasten oder wie Sie wollen, ich lasse mir das gern gefallen. Ich spüre solchen Dingen eben nicht nach; treten sie mir aber wie hier entgegen, so machen Sie mir zu grosse Freude und erhöhen den Genuss so sehr, dass ich dem Glauben daran nicht entsagen mag. Finden wir ja doch Ähnliches, Absichtliches, oder besser: Gedacht-Empfundenes überall bei dem alten Herrn; so in der von uns gegebenen Cantate im Basssolo: „Es preisen Dich, Du Himmelsherr“ heisst es:



Da haben Sie die in der Mitte ruhende Erde, die Luft oben, das Meer unten, die freudige Beruhigung unter dem Schutze des Höchsten zu wohnen und den Lobgesang daneben. — Ich danke Gott inbrünstiglich und von ganzem Herzen, dass der alte Bach gelebt und soviel geschrieben hat. Was sollte man in vorgerückten Lebensjahren vornehmen, ohne sich den Vorwurf eines unnütz vergeudeten Lebens zu machen, wenn man ihn zu seiner eigensten Fortbildung und Entwicklung nicht hätte! — Ich schelte Niemand, aber ich persönlich wäre ein unglücklicher, verlorener Mensch, müsste ich virtuosenhaft mich immer mit denselben Gegenständen beschäftigen; das ist mir in diesen Tagen dem so trefflichen — gegenüber so recht aufs Herz gefallen. Doch dächte ich anders, so wäre ich anders und umgekehrt. Es muss auch solche Käuze geben wie ich einer bin. — Ich sehe recht deutlich an mir, dass man nicht fertig werden kann, selbst in Ausbildung seines Charakters. Ich muss mich nun mit der Freude der Dar-

stellung solcher Werke und ihres Studiums begnügen, ohne allen Nachhalt, ohne alle Nachwirkung, als der in den Gemüthern einer kleinen Anzahl der mich Umgebenden.

Einen Kern und Stamm behalte ich in der Akademie in den männlichen Stimmen nie. Die vorm Jahre *Kyrie* und *Gloria* studirt und gesungen haben, sind fort, und eine Anreihung der beiden Stücke an das *Credo* war nicht möglich; ebenso ist das *Credo* nun erklungen und verklungen, wenn ich es nicht wieder von vorn anfange zum künftigen Jahre. Ja die gute Aufführung des *Elias* im März, dessen Wiederholung im September zur Versammlung der Philologen gewünscht wird, ist jetzt wieder fraglich und ich habe mit Tenor und Bass schon wieder die Übungen angefangen, damit vor den Ferien mit ihnen das Nothwendigste gethan ist. Nachher giebt es keine Zeit zum Studium mehr. — Und nun, können Sie sich denken, dass in unsern hiesigen Zeitungen, in denen jeder Bettel von hier und aus der Provinz des Breitern besprochen wird, nicht einmal eine Notiz von unserer Aufführung genommen ist? — H. war mit — in Gesellschaft, den interessirt die Clavier-Virtuosität mehr, als ein ihm unbekanntes *Opus* von Bach, über das er sich übrigens im verwichenen Jahre, ungewöhnlich darauf eingehend, ausgesprochen hat, und unsern Feuilletonisten habe ich keine Billets gesendet, damit nicht Unverständiges oder Albernes gedruckt werde, wie das gewöhnlich geschieht. So geht denn selbst für eine historische Bemerkung solche Unternehmung unbeachtet vorüber. Ich werde mir aber das Vergnügen machen, meinen Freunden die Aufführung zum Stiftungsfest durch ein bezahltes Inserat bekannt zu machen.“ — — — —

So äusserte sich Mosewius, ein Jahr vor seinem Tode, den Siebzigen nahe. Und wahrlich mit Recht.

An Inhalt wie an formeller Vollendung steht die H-moll-Messe der Matthäus-Passion und dem Weihnachts-Oratorium vollkommen gleich, sie ist das dritte grosse und im besonderen Sinne nicht minder wahrhaft evangelische Kunstwerk, was Bach geschaffen hat, und überragt alle übrigen Tonwerke, die sich Messen nennen, so gewaltig, dass sich nur annäherungsweise ein Vergleich derselben mit der H-moll-Messe anstellen lässt. Der tiefsten Erfassung des Wortes eint sich die mächtigste tonkünstlerische Gewalt, eine An-

betung im Geist und in der Wahrheit ist darin ausgedrückt, eine das ganze Wesen durchdringende und verklärende Transcendenz, welche die nebelig-unbestimmten Klänge der ältesten Meister nicht haben konnten, welche — ganz abgesehen von der Schreibweise, die durch colossale Räume nothwendig bedingt wurde — der unter sinnlichen Eindrücken und besonders unter dem Einflusse der theatralischen Musik stehende Italiener (und die ihm folgten) auszudrücken nicht fähig war, — und die selbst einem edelsten Geiste versagt blieb, weil seine riesenhaften Anstrengungen dazu mit dem Wesen seiner besonderen Kunstfertigkeit nicht im richtigen Verhältnisse standen, und er in Ermangelung eines mit dem Wesen der Kirche und ihrer Gemeinschaft erwachsenen und erstarkten Gemüthes in den reflectirten Ausdruck von Einzelnheiten verfiel, die seinem Werke die organische Einheit unmöglich machten. Während daher Bach's H-moll-Messe unserer Ansicht nach die Messe κατ' ἐξοχήν ist, spricht die D-dur-Messe Beethoven's weder ein allgemein christliches, noch ein besonderes Bekenntniss aus; jene eröffnet der wiederholten Betrachtung stets neue Tiefen, und man kann mit ihr, wie mit jedem echten Kunstwerke begrifflich nie fertig werden; diese liegt sehr bald in ihrer verständig-mechanischen Gestalt vor Augen und je näher man sie betrachtet, desto mehr steigt die Verwunderung über die trotz der massenhaften Mittel darin herrschende Leere und Stillosigkeit.

Allerdings weicht diese Ansicht wesentlich ab von der jetzt gerade landläufigen. Diese letztere aber wird schwerlich eine längere Dauer haben als von je die Modeansichten aller Zeiten gehabt haben; denn sie geht nicht aus vom Wesen der Sache, sondern von willkürlichen, subjectiven Voraussetzungen und Annahmen. Sie verfährt gewissermassen *a priori*, nach ähnlicher aber entgegengesetzter Richtung, wie Ulibischeff, der Beethoven's letzte Periode ebenfalls misskennt, gethan hat.

„Gesetzt den Fall“, meint dieser, „alle Werke dieser Periode, deren Verzeichniss die Biographen erhalten hätten, wären zu Grunde gegangen. Man könnte dann sich davon eine Idee zu machen suchen durch ein Raisonnement *a priori* in Folge von Schlgssen aus den biographischen Umständen. Man würde sich zunächst sagen, dass ein Mensch von 53 Jahren, unendlich älter als seine Jahre,

da er der traurigste, misstrauischste, gallsüchtigste und unglücklichste der Menschen war, weder die Leidenschaft seiner Jugend, noch die energische und gewaltige Grösse seines Mannesalters behalten haben konnte. Man würde sie für viel weniger melodisch halten, denn die Melodie ist die Jugend des Herzens, das Feuer der Einbildungskraft, die sinnliche und ideale Liebe, mit einem Worte die Fülle des electrischen oder nervösen Fluidums, das Prinzip des Lebens selbst. Man würde drittens annehmen, dass Beethoven, der nichts mehr hörte, für den Reiz der Euphonie unempfindlicher geworden, und schwächer in der Erfindung, die ihm noch übrig gebliebene produktive Fähigkeit auf neue ausserordentliche Combinationen der Harmonie, des Contrapunktes und des Rhythmus verwendet, und so das, was dem Ohre gefällt (was in ihm gestorben war) durch das ersetzt habe, was das Auge auf dem Papiere beschäftigt und interessirt. In Anbetracht der Vereinsamung endlich, in welcher Beethoven zu dieser Zeit lebte, und die sein Neffe so grausam störte, statt sie zu mildern, würde man untersuchen, aus welcher Quelle er seine Inspiration schöpfen musste. Bei den Menschen? Er floh sie. Aus der Liebe? Ihre Zeit war längst, mehr als für jeden andern, für ihn vorüber. Aus der Freundschaft? Er glaubte nicht mehr daran. Bei der Natur? Aber die Erscheinungen derselben reflectiren uns nur unser eigenes Bild, und das Beethoven's hatte sich seit der Pastoral-Symphonie gar sehr geändert." So konnte Beethoven nur in die Einsamkeit seines Ichs fliehen, „das furchtbarste Gefängniss, worin die Seele eines Lebenden sich einschliessen kann." „Er musste sich in die Abgründe jener trostlosen Metaphysik vertiefen, aus denen unaufhörlich die Frage Hamlet's auftaucht, die stets ein ewiges Stillschweigen zurückstösst, wenn nicht der Glaube darauf antwortet." „Diese Seelenkrankheit musste sich auch in der Musik Beethoven's ausdrücken, darnach fehlte ihr der Ausdruck und das Unbestimmte herrschte vor; an die Stelle der fehlenden Inspiration trat peinliche und sterile Nachtwachenarbeit, die glückliche und spontane Originalität artete in systematische Fremdartigkeit aus, und die Ideen des Musikers, welche die Tiefe suchten, verloren sich in das Leere."

Hier haben wir ein Muster der abstrakten Construction. Ulibischeff übersieht, trotz seiner Kenntniss vom Leben Beethoven's, den

innersten Kern seiner Natur, und hat selbst diejenigen Mittheilungen Schindler's, welche ihm zu richtigerer Erkenntniss helfen konnten, nicht gehörig in Betracht gezogen.

Aus diesen letzteren geht aber zunächst hervor, dass Beethoven, nach den widerlichsten Kämpfen mit der Aussenwelt, seiner eigenen Leidenschaftlichkeit Herr geworden war, dass das Wesen seiner schwärmerischen Natur sich in eigenthümlicher Weise geklärt hatte, dass endlich jene „Sehnsucht", welche Ulibischeff selbst charakterisirt, eine Richtung genommen hatte, die, abgewendet von unmittelbar sinnlichen Beziehungen, einen transcendenten Charakter an sich trägt. — Beethoven war isolirt, es ist wahr; er mochte überdies durch die lange Taubheit auch an seinem innern Gehörs-Sinn alterirt worden sein, aber indem er mit seinem „Ich" allein war, kamen dabei nicht Hamlet'sche Fragen zum Vorschein, sondern Monologe, in denen sich ein von irdischen Wünschen und Interessen losgelöstes Wesen, ein Sehnen ausspricht, welches, ohne bestimmten Gegenstand, in seinem reinsten Ausdruck dem Schauen in eine überirdische, romantische Licht- und Liebeswelt gleicht. Die tiefe Melancholie, der energische Ernst, die wehmüthig-selige Heiterkeit, welche in den besseren Theilen der letzten Instrumental-Werke erscheinen, sprechen demnach das innerste Wesen freilich nicht des jugendlichen Beethoven, sondern eines Mannes aus, der den Kelch der Leiden, innerer wie äusserer, bis auf den letzten Tropfen geleert, und einen Seelenzustand sich errungen hat, der die erzwungene Resignation einer ethischen Natur und einen Lebensgrund wiederspiegelt, welcher, obgleich durchaus subjectiv, doch zugleich eine spiritualistische Verklärung des innersten Gemüthes ausdrückt. Die *As-dur*-Sonate op. 110., die Sonate op. 111., das Adagio des letzten *Es-dur*-Quartetts, vor Allem aber das *Cis-moll*-Quartett enthalten diese „Offenbarungen" vorzugsweise. Nach dieser Auffassung erscheint der angebliche Mysticismus Beethoven's vollkommen begreiflich; er war hier überdies ganz auf musikalischem Grund und Boden, und sein innerstes Wesen fand seinen echten Ausdruck im Tonleben selbst.

Anders dagegen verhält es sich mit den beiden grossen Werken der letzten Jahre Beethoven's, deren eines, die neunte Symphonie, Ulibischeff nur mit Fétis Beurtheilung abmacht, während

er das andere, auf welches Beethoven selbst besonderen Werth legte: die grosse Messe, ganz mit Stillschweigen übergangen hat. Hier ist eine wesentliche Lücke in Ulibischeff's Werk, die um so mehr auffallend ist, als gerade in diesen beiden Werken eine Compositionsart sich zeigt, die mehr als irgend eine andere, die Bezeichnung einer neuen Manier verdient. Wir meinen damit nicht etwa die Verbindung des Chores mit der Symphonie, über die so viel grundlos gefaselt worden ist, noch weniger fällt es uns ein, das sogenannte „Evangelium der Zukunft", was man in diesem Werke hat entdecken wollen, zu kritisiren. Vielmehr meinen wir mit dem Ausdruck „neue Manier" die musikalische Darstellung Beethoven's in diesem Werke sowohl, als ganz besonders in der Messe. —

Dass dieselbe kein christliches Werk ist, geben so ziemlich Alle zu. Beethoven's ganzer Bildungsgang hatte mit dem Christenthum nur oberflächlich zu thun, seine Religiösität stand mit demselben in keiner engeren Verbindung; sein energischer Wille konnte schliesslich resigniren, und flüchtete sich in eine ideale, unbestimmte Welt, aber jene Anschauung, in welcher der Eigenwille völlig gebrochen erscheint und aus Leiden und Entsagung ein neuer, verklärter, seiner selbst gewisser, thatkräftiger Wille hervorgeht, der nun die Welt überwindend, das für Alle künstlerisch gestaltet, worin ihr wahres Heil ruht, — war ihm fremd. Wie hätte er also vermögen sollen, ein Werk zu schaffen, in welchem die christliche Weltanschauung einen allgemein gültigen, ewigen Ausdruck gefunden hätte! Darum fehlt der grossen Messe zunächst der christliche, d. h. der wahrhaft evangelische Grundton, die Innerlichkeit des christlichen Bewusstseins, und ihre ganze Verwandtschaft hiermit beruht in einigen katholischen Reminiscenzen.

Aber auch abgesehen hiervon, ist die Messe insofern verfehlt, als sie jenen objectiven, allgemeinen Grundton vermissen lässt, der überall vorhanden sein muss, wo es sich um ein Kunstwerk handelt, welches nicht die Individualität seines Schöpfers, sondern ein Allgemeines, einer grossen Gemeinsamkeit Angehöriges ausdrücken soll, es fehlt ihr die Grundstimmung; höchstens kommt eine solche an einzelnen Stellen, am deutlichsten vielleicht im ersten Theile des *Sanctus* zum Vorschein. Dies ist daraus erklärlich, dass

Beethoven, von Anbeginn eine subjective Natur, durch die gesteigerte Isolirtheit immer weniger fähig wurde, das auszudrücken, was Allen gemeinsam ist. Wie kommt es nun, dass Beethoven doch einen so grossen Werth auf dieses Werk legte, und in wiefern zeigt sich eine nur ihm eigenthümliche Manier darin?

Wir glauben den Schlüssel hierzu in seiner Taubheit gefunden zu haben, aber abweichend von den gewöhnlichen Ansichten hierüber. In den Instrumentalwerken gab Beethoven sich selbst, in der Messe suchte er die Objectivität. Der innere Zusammenhang mit dieser fehlte ihm, und er suchte ihn dadurch zu ersetzen, dass er den Einzelheiten des Textes einen ganz andern, bestimmten, objectiven Ausdruck gab, als ihm aus einer musikalischen Grundstimmung erwachsen wäre. Indem er seit Jahren mit der Welt nicht mehr anders als durch das A u g e, durch die gegenständliche Anschauung verkehrte, wirkte diese bestimmend auf seine Composition ein; er suchte dem Einzelnen einen p l a s t i s c h e n Ausdruck zu geben, und gerieth so auf den Abweg, jeden einzelnen Ausdruck des Textes der Messe als Object zu betrachten, und dieses Object in Tönen so bestimmt als möglich darzustellen. Hierzu bedurfte er der Vermittelung des Verstandes, er reflectirte über das Einzelne, und statt die musikalische Seele des Ganzen zu erfassen, gab er eine Reihe von künstlich ausgedachten Einzelnheiten; so reihte sich Stückchen an Stückchen, und während der Verstand oft Ursache hat zu sagen: das oder das hat er damit gemeint, und sich freuen mag, dahinter gekommen zu sein, geht das Herz dabei leer aus. Das ist jedoch ein falsches Prinzip, ein Prinzip, welches die äussere Anschauung, und den symbolisch-verständigen Ausdruck, an die Stelle der unmittelbaren musikalischen Conception setzt. Mit diesem Werke noch mehr als mit der neunten Symphonie beginnt daher jene g e i s t r e i c h e Musik, bei welcher der Verstand und die angebliche Plasticität, d. h. eine ergänzende, nicht aus der Musik hervorgegangene Vorstellung, die Hauptsache ist. Nimmt man noch hinzu, dass Beethoven die menschliche Stimme nicht recht zu behandeln vermochte, und daher selten den naturgemässen Ausdruck für dieselbe fand, dass ferner die mit dem Verstand gefundenen musikalischen Effekte sich sehr schnell abnutzen, so be-

greift sich vollends, warum dieses Werk, selbst bei ausgezeichneter Ausführung, ohne rechte Wirkung bleibt.

Aehnliches gilt, wie gesagt, von dem letzten Satze der neunten Symphonie. Der Freudlose, der Vereinsamte will der Welt einen Freudenhymnus anstimmen, und nimmt dazu noch gar ein Gedicht, welches, mit dem Wesen der Welt ernsthaft zusammengehalten, nichts weiter ist als — eine grosse Lüge. Dabei hat Beethoven allerdings sein menschenfreundliches Gemüth auf's Neue rührend bezeugt, aber auch den schlagendsten Beweis dafür gegeben, dass grosse Kunstwerke nur aus einer grossartigen objectiven Weltanschauung hervorgehen können.

Eine solche objective Weltanschauung ist dagegen bei dem von den einseitigen Beethovenianern und Subjectivisten fast über die Achsel angesehenen Mozart zu finden. Es ist bereits andeutend weiter oben hierauf hingewiesen worden, dürfte aber zum Verständniss auch Bach's nicht unwesentlich beitragen, etwas genauer darauf einzugehen. Jahn, der begeisterte Biograph Mozart's, fasst (Bd. IV, S. 746 ff.) seine Ansicht über denselben also zusammen:

Mit welchem Blick und von welcher Seite wir auch Mozart anschauen mögen, immer tritt uns die echte, reine Künstlernatur entgegen in ihrem unbezwinglichen Schaffensdrang und in ihrer unerschöpflichen Schaffenskraft, erfüllt von der unversiegbaren Liebe, die keine Freude und Befriedigung kennt, als im Hervorbringen des Schönen, beseelt von dem Geist der Wahrheit der allem was er ergreift, den Odem des Lebens einhaucht, gewissenhaft in ernster Arbeit, heiter in der Freiheit des Erfindens. Alles was den Menschen berührt, empfindet er musikalisch und jede Empfindung gestaltet er zum Kunstwerk, was dem musikalischen Ausdruck dienen kann, erfasst er mit scharfem Sinn und eignet es sich an, damit zu schalten nach den Gesetzen seiner Kunst. Diese Universalität, welche mit Recht als Mozart's Vorzug gepriesen wird, beschränkt sich nicht auf die äusserliche Erscheinung, dass er in allen Gattungen der Tonkunst sich mit Erfolg versucht hat, in Gesang- und Instrumental-Musik, in geistlicher und weltlicher Musik, in der ernsten und komischen Oper, in Kammer- und Orchester-Musik und wie man dies weiter verfolgen will. Schon eine solche Vielseitigkeit wäre zu bewundern; allein an Mozart bewundern wir

ein Höheres, dass ihm das ganze Gebiet der Musik nicht ein eroberter Besitz, sondern die angeborne Heimath war, dass jede Weise des musikalischen Ausdrucks für ihn die nothwendige Äusserung eines innerlich Erlebten war, dass er in jeder Form ein im Geiste erschautes und im Gemüthe Empfundenes barg, dass er jede Erscheinung mit der Fackel des Genius berührte, deren heller Funke Jedem leuchtet, der keine Binde vor den Augen trägt. Seine Universalität hat ihre Schranke in der Beschränkung der menschlichen Natur überhaupt und demgemäss in seiner Individualität, allein diese spricht sich voll und rein in jeder einzelnen Erscheinung aus. Seine Universalität ist nicht zu trennen von der Harmonie seiner künstlerischen Natur, welche sein Wollen und sein Können, seine Intentionen und seine Mittel nie mit einander in Conflict kommen liess; der Kern seines innersten Wesens war stets der Mittelpunkt, von dem die künstlerische Aufgabe sich wie nach einer natürlichen Nothwendigkeit gestalten musste. Was seine Sinne gewahrten, was sein Geist erfasste, was sein Gemüth bewegte, jede Erfahrung wandelte sich in ihm in Musik um, die in seinem Innern lebte und webte; aus diesem Leben schuf der Künstler nach ewigen Gesetzen und in bewusstem Bilden, wie wir das Schaffen des göttlichen Geistes in der Natur und in der Geschichte ahnen, jene Werke von unvergänglicher Wahrheit und Schönheit."

Das in dieser Schilderung vorzugsweise Treffende, ist die derselben zu Grunde liegende Unterscheidung zwischen dem Genie und dem Talent. Im Genie ist die künstlerische Stimmung und Anschauung das eigentliche Lebenselement, sein ganzer Organismus ist auf die Schöpfung der Welt im Kunstwerk angelegt; seine innere Lebenskraft, sein ganzes Wollen drängt dazu, und jede Anregung desselben, jedes neue Motiv wandelt sich in künstlerische Gebilde um. Seine Schöpfungen umfassen auf Grund einer bestimmten, besonderen Wesenheit, die ganze Welt, sie offenbaren einen vollendeten Organismus, der in gleicher Weise Ausdruck des Objectiven, wie alleinige Charakteristik dieser bestimmten Künstlernatur ist. Das Talent dagegen, selbst das ausserordentlichste, zeigt diese durchgreifende harmonische Einheit nicht, es bewegt sich daher in einseitigen Richtungen, seine Kunstgebilde tragen

einen subjectiveren Stempel, und jene wunderbare Durchdringung von Inhalt und Form, welche dem Kunstwerk den Charakter organischer Nothwendigkeit verleiht, wird nicht selten vermisst. Ganz zu schweigen von jenem künstlerischen Aneignungs-Vermögen, was ohne eigne echte Schöpfungskraft, angeregt durch vollendetere Kunstwerke, nach allen Richtungen hin schwächliche Abbilder hervorbringt. Gerade dies letztere aber ist in der Tonkunst am Allerhäufigsten zu finden, während grosse Talente darin nur selten auftauchen. Das Genie aber, die geniale Urkraft zur künstlerischen Weltdarstellung ist in der Tonkunst nur zweimal aufgetreten, in Mozart und Bach. In Mozart, und das ist unserer Ansicht nach die „Schranke seiner Individualität" — eine Ansicht, in der wir allerdings von Jahn abweichen, der jene Schranke nicht näher bestimmt und dessen Aeusserungen bei den einzelnen Werken Mozarts den Schluss erlauben, dass seiner Ansicht nach Mozart im absoluten Mittelpunkt tonkünstlerischer Anschauung stehe, — in Mozart, meinen wir, ist die ganze Welt tonkünstlerisch zu ihrem naiven Ausdruck gekommen. Das Leben als solches in seinen verschiedensten, entgegen gesetztesten Stimmungen, in der ganzen Stufenleiter der Willens-Aeusserungen ist in seinen Werken wiedergegeben, theils als reine allgemeine Gefühls-Darstellung, theils in dramatischer Form. Aber durch dieses Leben geht kein Bruch; der Schmerz, die Verneinung jeglicher Art, den es erfährt, steigern nur das Begehren nach unmittelbarem Wohlbefinden; und wie sich seine sinnlichsten Charaktere in ihrer unmittelbaren naiven Entfaltung als vollständig berechtigt vor uns hinstellen, so trägt der idealste Mensch, den Mozart geschaffen, der Sarastro der Zauberflöte, das tiefste Gepräge unmittelbarer, natürlicher Herzensgüte und naturwüchsiger Harmonie. Daher ist Mozart im eigentlichsten Sinne der Tonkünstler der Welt: daher ist er nicht nur der Tondichter der Jugend — (die herangewachsenere greift lieber zu dem ihr viel näher stehenden subjectiveren Beethoven) — sondern auch der Vertraute des reiferen Alters, die Freude des Greises. Was das Leben selbst nicht gewährt, die volle Befriedigung innerhalb des Kreises seiner Erscheinungen: Mozart's Kunstwerke lassen selbst in ihren düstersten Richtungen doch den heitern, klaren Hintergrund nicht vermissen, und ver-

leugnen auch, wo, wie bei der Kirchenmusik, ein Metaphysisches hereinragt, nicht die ganze Fülle des sinnlichen Reizes.

Das *Requiem*, soweit dieses Werk von Mozart herrührt, trägt allerdings einen sehr ernsten Charakter; aber in keinem seiner Sätze verleugnet dasselbe die sinnliche, durch lebhafteste Vorstellungen der Einbildungskraft vermittelte Auffassungsweise nicht nur der katholischen Kirche, sondern des naiven, das Leben selbst mit jeder Fiber des Herzens bejahenden Menschen. Und wenn z. B. Jahn Bd. IV, S. 724 von dem *Recordare* sagt: „nie ist durch irgend welche Kunst das aus dem Bewusstsein eigner Schwäche aufkeimende trostreiche Gefühl frommen Vertrauens auf die Barmherzigkeit Gottes wahrer und schöner ausgedrückt worden als in diesem *Recordare*,“ — so kann man dies zwar in Betreff der Weiche des Ausdrucks gern zugeben, aber die einfache Erinnerung an ein Bach'sches: „Du musst geistlich auferstehen“ wird dem, der mit dem Gottesbewusstsein Bach's, mit seiner rein geistigen, ebenso verklärten als furchtbaren Auffassung des sittlichen Kernes der Welt, vertraut ist, sofort klar vor die Seele führen: welche Kluft besteht zwischen jenem „trostreichen Gefühl“ und der das ganze Wesen durchdringenden, *toto genere* hiervon verschiedenen Empfindungsweise des grössten aller Propheten. Mozart's Kirchenmusik kommt nicht über die fromme Bitte an den Erlöser, über die kindliche Hinwendung zur ewigen Barmherzigkeit hinaus; der sündige Mensch erwartet einen seligen Zustand sinnlich-geistiger Harmonie. Bach hingegen weiss nichts von einer Heiligung der Welt, er geht von der völligen inneren Umwandlung aus, und aus der Bekämpfung des ganzen Wesens der Welt geht ihm die Wiedergeburt, die Heiligung hervor. Daher eben hat selbst Mozart's Requiem durchaus eine sinnliche Beimischung, — eine Beimischung, vermöge deren es allerdings allgemein gefällt, und welche nach der bisherigen einseitigen Theorie von der Schönheit gar ein nothwendiges Element für alle Kunst sein soll. Bach's entsprechende Tonwerke kennen diesen Beisatz nicht; sie klingen ebenso vollendet wie die Mozart'schen — vorausgesetzt, dass sie nicht barbarisch behandelt werden — aber ihre Schönheit ist ausserweltlich; dort ist die himmlische Verklärung in irdischen Reiz gehüllt; hier ist die ganze Seele in den hellen Aether reinster Heiligung getaucht.

Mozart's vollendetste Leistung liegt daher nicht auf Seiten der Kirchenmusik; mit liebevollem Wesen umfasst er die ganze Welt, und da es ihm nicht erspart wird, die Unzulänglichkeit dieser Welt selbst zu erfahren, schwärmt er für dieselbe, wie sie sein könnte. Es ist ihm vollster Ernst mit der Freimauerei, er selbst durchaus naiv, glaubt an einen irdischen Zustand, wo rein menschliche Güte allein das Scepter führen könnte. Wenn dies einerseits ein Irrthum ist, den er mit allen den guten Leuten theilt, die nicht einsehen, dass im Prinzip des Lebens selbst: dem Egoismus, die Grundursache des Elendes der Welt liegt, so hat ihn diese naturalistische Auffassungsweise als Künstler zur vollendetsten Darstellung dieses naiven Egoismus geführt, wonach eigentlich alle Qualitäten vollständig berechtigt sind und die natürliche Güte des Herzens — (die nur so lange Güte bleibt, als dem Individuum keine scharfe Hemmung seines Willens widerfährt) — die Krone derselben bildet. Daher ist, wie gesagt, der Sarastro der Zauberflöte zugleich der Hohepriester der Mozart'schen Weltanschauung, daher auch ist er dramatischer Tondichter, wie kein anderer Operncomponist.

Wie in der Natur jedes organische Wesen, an und für sich betrachtet, vollkommen und tadellos erscheint, so ist auch beim einzelnen Menschen sein ursprünglicher Wille scheinbar völlig berechtigt und weder gut noch schlecht, sondern natürlich. Diese Naturseite weiss Mozart mit einer bewundernswerthen Energie zum Ausdruck zu bringen, rein und unverfälscht stellt er sie dar und schafft so die künstlerischen Urbilder der Gattung. Und er vermag dies in um so höherem Grade, als die Tonkunst eben dieses innerste Wesen des unmittelbaren Willens in ganz anderer Weise zum Ausdruck zu bringen vermag, als die dramatische Dichtkunst, welche vermöge ihrer Richtung auf den Conflict des Lebens, dem Gedanken sowie der sittlichen Lösung des Welttrauerspieles nicht ausweichen kann, ohne hinter ihrer Aufgabe zurückzubleiben. Bei der Tonkunst dagegen besteht der Conflict in den gegenseitigen Hemmungen des Willens, der Herzensregungen; im gegenseitigen Streite entfalten sie sich, und die musikalischen Charaktere haben, rein musikalisch betrachtet, keine Wandlungen zu erfahren gleich denen der Tragödie. Hier ist die Hauptaufgabe vielmehr die, sie unver-

rückt auf ihrem Willen bestehen zu lassen, und daher ist auch der Grundcharakter der Oper kein tragischer, sondern der einer heitern Weltbetrachtung, in welcher am Ende Alle „ungehangen" bleiben. Nur der Verwechselung der sittlichen Vorstellung, wie sie durch den Text in's musikalische Drama gebracht wird, mit dem davon gar nicht berührten musikalischen Gebilde, sind daher die verkehrten Urtheile über Mozart'sche Opern zuzuschreiben, wie man sie dem Figaro gegenüber häufig hört, und wie sie Beethoven auch über den Don Juan gefällt haben soll.

Freilich muss man hierbei den mehr formellen Unterschied zwischen der *Opera seria* und *Opera buffa* nicht in eine gedankenlose Parallele mit dem Lust- und Trauerspiel bringen. Auch die *Opera seria* schliesst keineswegs blos aus äusseren Rücksichten und höfischer Veranlassung mit heitrer Befriedigung; sie geht ebensowohl wie die komische Oper auf die volle Bejahung der unmittelbaren Regungen des Lebens aus. Hat doch die rein tonkünstlerische Darstellung, so weit sie sich auf Dramatik einlässt, durchweg an dieser unmittelbaren Welt der Leidenschaften ihren eigentlichsten Stoff, dessen tragische Auflösung ihr nicht gegeben ist. Was man daher auch unter Herbeiziehung fremdartiger Elemente und aus andern Künsten übertragener Vorstellungen dagegen anführen mag, der Grundcharakter der dramatischen Tonkunst, soweit sie eben Tonkunst bleibt und die Darstellung des Weltlebens bezweckt, ist Heiterkeit, Wohlgefallen an und Zufriedenheit mit dieser Welt. Viel weniger als in irgend einer andern Kunst giebt es hier zwischen Tragischem und Komischem einen scharfen Gegensatz; beide gehen auf in der Charakteristik des bewegten Seelenlebens, der Schmerz kann nie unbedingt tragisch, die Lust nie eigentlicher Humor werden, weil sie dies nur unter der Oberherrschaft des Gedankens werden können. Bei der Tonkunst fragen wir nicht darnach, was aus den Charakteren wird, in welchem vernunftgemässen Verhältniss sie zu einander stehen, sondern wie sie an und für sich ausgedrückt sind. Gerade die vollendetsten tonkünstlerischen Dramen, die Mozart'schen, bieten hierfür den sprechendsten Beleg. Die Worte des Textes geben in ihnen nur die, man möchte sagen, äussere Veranlassung zur musikalischen Charakter-

darstellung, in bunter Reihe ziehen die Figuren nach und neben einander an uns vorüber, und jede erscheint in ihrer Weise gleich liebenswürdig; auch wenn unser Mitgefühl schmerzlich angeregt wird, ist dieser Schmerz ein von der Wirkung der Katastrophe des Trauerspiels wesentlich verschiedener.

Dabei ist aber jene bunte Reihe der einzelnen Figuren keine willkürliche. Diese Figuren sind keine beliebig bald hier, bald dort zu verwendenden Schablonen. Vielmehr wachsen sie, gleich den Pflanzen eines bestimmten Bodens, aus einer jedesmal sehr bestimmt erfassten Sphäre menschlichen Thuns und Treibens hervor. Denn jede der Mozart'schen Opern trägt ein besonderes, eigenthümliches Colorit, so zu sagen: einen bestimmten Grundton an sich, aus welchem die einzelnen Figuren sich organisch gestalten. Mozart fasst seinen Text zunächst im Grossen und Ganzen auf, und indem derselbe seine tonkünstlerische Anschauung anregt und belebt, bildet sich eine Grundstimmung aus, aus welcher die einzelnen Charaktere sich loslösen, indem sie gegensätzlich neben einander treten und innerhalb dieser Gegensätze einen geschlossenen Kreis ausfüllen. Man betrachte Sarastro und Papageno, Tamino und den Mohren, die Königin und Pamina, und man wird finden, dass sie in ihrer Gesammtheit eine Welt des unmittelbaren Seelenlebens ausfüllen, in welche keine Figur der anderen Opern hineinpassen würde. Ein Gleiches gilt vom Don Juan, vom Figaro, von *Cosi fan tutte.* Aus dieser ausserordentlichen Kraft, nicht der einzelnen Individualisirung für sich, sondern einer schöpferischen einheitlichen Grundanschauung, welche die Individualisirung b e d i n g t, ergiebt sich die organische Gestaltung der Mozart'schen Oper. Wie sehr dies übrigens nur bei Mozart zutrifft — der Stempel seiner vollendeten Genialität — zeigt die Anwendung dieses Grundsatzes, der zugleich die höchste ästhetische Anforderung an jedes ächte, tonkünstlerische Drama ist, auf die Opern Anderer, und zwar der bedeutendsten, z. B. auf den Fidelio. —

Dieselbe Einheit nun, welche die besten Werke Mozart's zu in sich abgeschlossenen organischen Gebilden macht, diese selbe Einheit, aber erfüllt von ganz anderem, entgegengesetzten Wesen, ist das Kennzeichen Bach's. Das zeigen selbst die bisher noch nicht

erwähnten, ausser der *H-moll*-Messe, von ihm componirten lateinischen Kirchenwerke.

Von diesen enthält der Band VIII.: vier Messen, die erste Lieferung des XI. Bandes: das Magnificat und vier Sanctus. Was diese letzteren — kurze, einzeln stehende Sätze — betrifft, so wäre nur zu bemerken, dass das Misstrauen des Herausgebers gegen die Ächtheit des Sanctus in D-moll sich aus S. 91, Takt 4 bis 10 widerlegen dürfte; hier tritt der eigenthümliche Geist Bach's unzweifelhaft heraus.

Was die Messen betrifft, so besteht bekanntlich ein grosser Theil der in denselben enthaltenen Musikstücke aus mehr oder weniger umgearbeiteten Cantatensätzen. Ueber solche „Entlehnungen" ist bereits das Wesentliche gesagt worden, und ich will nur noch zweierlei betonen: einmal, — wenn jene Cantatensätze zu Grunde gegangen wären, würde Jemand aus Gründen der innern Kritik auf eine solche Entstehung einzelner Sätze schliessen müssen? — Muss diese Frage verneint werden, so erledigt sich das Ungehörige einer daran allein hängenden Beurtheilung ganz von selbst. Zweitens: Gerade das Hinblicken auf die Cantaten trübt die unbefangene Auffassung. So findet der Herausgeber, M. D. Hauptmann, Vielerlei an dem Kyrie der G-moll-Messe zu tadeln, — er kritisirt es nach dem ursprünglichen Cantatentexte. Aber er würde sich doch wohl bedacht haben, dem „Eleison" des „Kyrie" einen „der Modulation und Stimmführung in's Gesicht „„schlagenden"" Ausdruck" beizumessen, wenn er in Betracht gezogen hätte, dass Bach sein Kyrie eleison je nach der allgemeinen Stimmung, die er austönen lassen will, sehr verschieden zum Ausdruck bringt. Immer und überall schreibt Bach charakteristisch, er individualisirt. Daher steht er einer ein für allemal angenommenen Auffassungsweise dieses oder jenes Textes stets selbstständig gegenüber. Seine F-dur-Messe trägt einen pathetisch-priesterlichen Ausdruck an sich, — die in A-dur wird von einer, man möchte sagen, heiter-andächtigen Gemeine gesungen, — die in G-moll aber mit ihren an's Wilde, Verzweifelnde streifenden Rufen, stellt eine auf's Höchste bedrängte, Verderben-bedrohte Schaar vor Augen. Mir wenigstens lösen sich, bei solcher Auffassung, zwanglos die scheinbaren Widersprüche,

und das um so mehr, als dadurch auch die einzelnen Theile der einzelnen Messen in einem einzigen, charaktervollen Zusammenhange erscheinen.

Doch wie man auch in Betreff dieser Messen denken mag, den innersten Zusammenhang, die vollendetste Ebenmässigkeit, die durch die erhobendste Stimmung getragene Einheit wird Niemand dem M a g n i f i c a t abzusprechen wagen. Das ist ein Preisgesang des christlichen Gottes in seiner Herrlichkeit, Allmacht und Barmherzigkeit, so selbstbewusst, so erfüllt von der unwiderstehlichen Kraft, die dieser Gott denen mittheilt, die an ihn glauben, wie er nur aus der Bach'schen Weltanschauung, aus dieser evangelischen Stimmung des innerlich Befreiten hervorgehen konnte. Und wie bei Bach stets der äussere Ausdruck hervorgeht aus dem innersten Wesen, so drängen sich hier bei dem Hymnus auf Den, von dem es heisst: *„Quia fecit mihi magna, quia potens est"*, — die schlagendsten Effecte hervor. Das *„dispersit superbos"* S. 47, mit den nachfolgenden zwei Viertelpausen und dem Adagio *„mente cordis sui"* steht, was die äussere Wirkung anbetrifft, den vielgerühmten Generalpausen und sonstigen Effectstellen H ä n d e l's ebenbürtig zur Seite, an innerer Wahrheit und Gewalt aber übertrifft es dieselben.

Es liegt dies in der ganz verschiedenartigen Kunstweise beider Tonsetzer. So lange man nemlich diese beiden neben einander stellt, und ohne den bestimmenden Unterschied ihres Wesens in Betracht zu ziehen, Parallelen zieht, wird man stets einem oder dem andern Unrecht thun. Sie stehen aber von vorn herein auf verschiedenem Boden. Während nemlich Bach stets, auch in seinen weltlichen und Instrumental-Sachen, auf einen ausserweltlichen, oder besser gesagt, überweltlichen Hintergrund, der für ihn der eigentliche, rechte und ächte Lebenshintergrund ist, hindeutet, — steht Händel stets und überall auf dem Boden der „wohlgegründeten Erde". Seine Weltanschauung ist wesentlich alttestamentalisch; das Leben ist im Grunde genommen doch ein ganz erfreuliches Ding, der Mensch im Ganzen eine göttliche Creatur und dieser Gott selber ein mächtiger, feuriger Jehovah, ein König der Könige, der es den Gerechten wohl gehen lässt. Et-

was anderes besagt selbst das berühmte „Hallelujah“ im Messias nicht. Er spricht in dieser Beziehung das gewöhnliche allgemeine Bewusstsein aus, und darin beruht vor Allem das Geheimniss seiner „Popularität“. In diesem Sinne schrieb er auch für die Massen, — für den Chor wie für den Zuhörer, — und oft hat er das meisterhaft gethan. Daher ward es ihm auch so leicht, aus dem Sologesange der Oper zu den Arien seiner Oratorien überzugehen, und Ouvertüren dazu zu schreiben.

Je nach dem nun der Einzelne mit Bach oder Händel innerlich übereinstimmt, wird er den Einen dem Andern vorziehen. Rein musikalisch betrachtet, kann jedoch kein Streit obwalten. In Bezug auf die kunstvollere Harmonie, die contrapunktische Mannigfaltigkeit, die Instrumentation, ist Bach Händel ebenso überlegen, wie in Betreff des Reichthums der Erfindung und des scharfen charakteristischen Gepräges; ganz abgesehen von handwerksmässiger Fabrikarbeit, die bei Händel nicht selten, bei Bach aber nie anzutreffen ist. Jedes neue Werk Bach's ist ein wirklich neues, weil individuell erfundenes. Wer drei, vier der bedeutendsten Oratorien Händel's kennt, dem wird er in seinen übrigen Werken selten etwas Neues sagen.

Bei Alledem aber ist Händel ein Riese, den anverwandten Geistern gegenüber. Es steckt ein Stück Weltgeschichte in ihm. Graun setzt sich dem Ramler'schen Jesus gegenüber und drückt dem „edlen Menschenfreunde“ gemüthlich die Hand. Die Nächstfolgenden gehen unter entweder in rationalistischer Flachheit oder rein subjectiver Empfindelei. Sie stehen in letzterer Beziehung zu Bach im äussersten Gegensatze. Bei ihnen empfindelt die Musik, bei Bach empfindelt häufig der Text, der aus der Einseitigkeit des damaligen Pietismus entsprang.

Für Bach aber ist dieser Text nur das Motiv seiner musikalischen Schöpfung. Und wenn selbst trotz seiner Weichlichkeit und Süsslichkeit doch jenem Pietismus nachgerühmt werden muss, dass in ihm allein damals ein wirklich lebendiges, christliches Leben pulsirte, so war dieses gehemmte Leben für Bach nur die Pforte, durch welche er in jene ursprüngliche evangelische Weltanschauung eintrat, welche dem Tiefsinn des ersten Christenthums

entspricht und dasselbe zum höchsten tonkünstlerischen Ausdrucke bringt. —

In diesem Sinne ist Bach weder protestantisch, noch katholisch, sondern der allgemeine Priester des apostolischen Christenthums, und in ihm wird dies seine fortdauernde Wirkung ausüben, auch wenn jene Kirchen längst zerfallen sein werden.

VI.

Ueber künstlerische Weltanschauung.

I.

„Wie sehr die Musik gefeiert und für eine heilige Sache gehalten worden, davon zeugen auf das Deutlichste die alten Schriften der Philosophen, und besonders der Pythagoräer: waren sie doch der Ansicht, die Welt sei musikalisch zusammengesetzt, die Umdrehung der Himmelssphären Ursache der Harmonie und unsre Seele, nach gleicher Weise gestaltet, werde durch Klang und Gesang erweckt und ihre Kräfte dadurch gleichsam lebendig gemacht. So dass Einige meinten, der Musik gebühre unter den freien Künsten der erste Rang und Einige sie *ἐγκυκλοπαιδεία*, Kreis der Wissenschaften, nannten, da sie (wie Plato sagt, *de legibus I.*) alle Disciplinen umfasst, wie man — sie durchgehend — bemerken kann.

Denn, beginnen wir bei der Grammatik, der ersten der sieben freien Künste, so finden wir das Gesagte bestätigt, da in der Fügung und verhältnissmässigen Ordnung der Worte eine grosse Harmonie zu Gehör kommt; entbindet sich aber der Grammatiker hiervon, so klingt sein Text unangenehm, da sich die Prosa oder der Vers schlecht anhört oder liest, welcher der geglätteten, schönen, zierlichen, wohlklingenden und eleganten Ordnung entbehrt. In der Dialektik, welche das Verhältniss der Schlüsse genau betrachtet, wird sich mit wunderbarem Wohlklang und ausserordentlichem Vergnügen für das Ohr zeigen, dass das Wahre von dem Falschen

weit abstehe. Der Redner ferner, welcher sich in seiner Rede der musikalischen Accente und gebührenden Tempi bedient, gewährt den Zuhörern ein merkwürdiges Vergnügen, was am Besten der grosse Redner Demosthenes kannte, da er, dreimal gefragt, welches die Hauptsache beim Redner sei, dreimal erwiderte, dass der Vortrag vor allem anderen von Wichtigkeit sei. Dies erkannte auch, wie Cicero *(de Orat. III.)* und Valerius Maximus *(Dic. et Fact. VIII. 10.)* zeigen, Gajus Gracchus, ein äusserst beredter Mann, der, wenn er vor dem Volke zu sprechen hatte, stets einen musikalischen Sklaven hinter sich hielt, welcher mit einer Flöte von Elfenbein ihm heimlich das Maass angab, d. h. die Stimme oder den Sprechton, so dass, wenn er ihn zu hoch bemerkte, er ihn herabstimmte, oder bei zu grosser Tiefe heraufzog. Was aber ferner die Poesie betrifft, so ist sie offenbar mit der Musik so eng verbunden, dass sie, von derselben getrennt, gewissermaassen ein von der Seele getrennter Körper bleiben würde, was auch Plato im Gorgias mit den Worten bestätigt: „Wollte Jemand von der Poesie den Wohlklang, den Numerus sammt dem Maasse hinwegnehmen, so würde kein Unterschied bestehen zwischen ihr und der gewöhnlichen, alltäglichen Redeweise. Daher haben auch die Dichter äussersten Fleiss und wunderbare Kunstfertigkeit darauf verwandt, die Worte in den Versen an einander zu fügen und die Füsse in denselben dem Stoffe gemäss zu verwenden; wie sie Virgilius durchweg beachtet hat, da er allen drei Ausdrucksarten den eigenthümlichen Klang des Verses mit solcher Kunst anpasst, dass es ganz so scheint, als bringe er durch den Klang der Worte die Dinge, von denen er handelt, vor das Auge; so dass, wo er von Liebe spricht, man die kunstreiche Wahl von süssen, angenehmen, einschmeichelnden, dem Gehör äusserst wohlgefälligen Worten bemerkt, wo er aber eine Waffenthat zu besingen hat, eine Seeschlacht beschreibt, einen Unfall auf dem Meere oder Aehnliches, wobei Blutvergiessen, Zorn, Verachtung, Missvergnügen, irgend etwas Widerliches sich zeigt, da hat er harte, rauhe, unangenehme Worte gewählt, welche beim Hören und Vortragen Schrecken erregen. So kürzt er z. B., um das Aermliche der Hütte des Meliböus zu zeigen (im Melib.), das Wort *Tuguri* um einen Buchstaben, indem er dadurch gleichsam die Sache vergegenwärtigt, wie er (im Palämon)

um den Schmerz jener Nymphe, die den lieblichen Anblick ihres Schäfers aufgeben musste, anschaulich zu machen, in dem Verse:

Et longum formose vale, vale (inquit) Jola,

den Vers von Klage und Seufzern gleichsam unterbrechen, und die Silbe, die er erst als Kürze angewandt, lang aussprechen lässt Die Schnelligkeit der Zeit drückt er *(Georg. III.)* in einem, aus Daktylen gebildeten Verse (einem für die Darstellung der Schnelligkeit geeigneten Fusse) mit den Worten aus:

Sed fugit interea fugit irreparabile tempus;

und wenn er zeigen will, unter welchem Stillschweigen Ilion durch die Griechen erstürmt worden sei, zeigt er es in einem aus Spondäen zusammengesetzten Verse, die durch ihre Beschaffenheit für Trägheit, Schwäche, Widerliches sich eignen, indem er sagt:

Invadunt urbem somno, vinoque sepultam.

Ich will übergehen, wie er, um zu zeigen, dass die Karthager stets Feinde und Gegner der Römer gewesen, bei der Beschreibung der Lage von Karthago in wohlüberlegter Absicht das Vorwort nachsetzt: *Italiam contra (Aen. I.),* sodann unzählige andere Stellen, deren seine Gedichte voll sind.

Es mag schliesslich in Betreff der Poesie genügen, zu bemerken, dass dieselbe jeglicher Anmuth entbehren würde, wenn sie dieselbe nicht durch die harmonische Stellung der Worte erhielte. Ich will ferner nicht weiter darauf eingehen, wie viel Aehnlichkeit und Berührung die Arithmetik und Geometrie mit der Musik haben, und nur bemerken, dass der Architekt, ohne Kenntniss der Musik, wie Vitruvius vortrefflich zeigt *(de Archi. I., 1.)*, nicht vermöchte, verständig die Gerüste zu disponiren, die Schallgefässe in den Theatern anzubringen und die Gebäude gut und musikalisch zu disponiren. Selbst die Astronomie würde ohne Hülfe der harmonischen Grundlagen von den guten und schlimmen Einwirkungen nichts wissen. Ja, wenn der Astronom von der Zusammenstimmung der sieben Planeten nichts wüsste, und wenn einer mit dem andern in Verbindung tritt, oder einer dem andern entgegensteht, würde er nie die zukünftigen Dinge vorhersagen. Auch die Philosophie, deren Wesen es ist, vernünftig zu durchgehen, was die Natur hervorgebracht hat und möglicher Weise hervorbringen kann, gesteht sie nicht, dass jedes Ding von dem Urbewegenden abhänge, und

dass dieselben so bewundernswürdig geordnet seien, dass daraus im Weltall eine stille Harmonie hervorgehe? Denn zuförderst nehmen die schweren Dinge die Tiefe ein, die leichten die Höhe, und die von mittlerem Gewicht, ihrer Natur gemäss, die Mitte. Ferner versichern die Philosophen, dass die Himmel, indem sie sich drehen, Harmonie hervorbringen; wenn wir diese nun auch nicht hören, so rührt dies entweder von ihrer schnellen Umwälzung her, oder von zu grosser Entfernung oder von andrer uns unbekannter Ursache. Auch die Medicin kann ihr nicht fern bleiben, denn wie würde der Arzt, ohne Kenntniss der Musik, in seinen Arzeneien Kaltes und Warmes nach ihren Graden in Verhältniss zu bringen wissen? Wie könnte er den Puls wohl erkennen, den der gelehrte Hierophilus nach dem musikalischen Numerus ordnete? Und um noch höher zu steigen, unsere Theologie theilt, wie Dionysius Areopagita schreibt *(de coelest. hierarch. c. 6)*, die englischen Geister des Himmels in neun Chöre, die in drei Hierarchien enthalten sind. Sie umgeben fortwährend die göttliche Majestät, und hören nicht auf zu singen: „Heilig, heilig, heilig, Herr Gott der Heerschaaren“; wie im Jesaias (Cap. 6.) geschrieben steht. Und nicht diese allein, auch die vier Thiere, die Sanct Johannes in der Offenbarung (Cap. 4. 5. 14. 15. und 19.) beschreibt, stehen vor dem Throne Gottes und singen denselben Gesang. Es stehen ferner die vier und zwanzig Greise vor dem unbefleckten Lamm und singen mit der Zither und erhobener Stimme dem Allerhöchsten ein neues Lied, welches auch von den Zitharisten vor den vier Thieren und vier und zwanzig Greisen mit Gesang und Spiel angestimmt wird. Hiervon und von unzähligen anderen, unserem Gegenstande geeigneten Dingen ist die heilige Schrift voll, über die wir, der Kürze wegen, hinweggehen, indem es, ohne einer andern Wissenschaft zu erwähnen, genügt, zum höchsten Preise der Musik zu bemerken, dass, nach dem Zeugniss der heiligen Bücher, sie allein auch im Paradiese sich findet und dort auf das Edelste ausgeübt wird. Und wie am himmlischen Hofe, der die triumphirende Kirche genannt wird, so auch in unserer irdischen, die sich die streitende nennt, wird dem Schöpfer nur mit der Musik Lob und Dank gesagt.

Aber lassen wir nun das Höhere, und kehren wir zu den Dingen zurück, die von der Natur zum Schmuck der Welt hervor-

gebracht worden sind, wir werden sehen, dass Alles voll ist von musikalischem Zusammenklang. Das Meer vorerst hat die Sirenen, die (wenn man den Schriftstellern glauben darf) den Schiffenden sich so vernehmbar machen, dass dieselben häufig von ihrem Gesange überwältigt und vom Schlaf überrascht, das verlieren, was allen Geschöpfen das Theuerste ist. In der Luft und auf dem Lande befinden sich die Vögel, welche mit ihrem Gesange nicht nur die müden und von trüben Gedanken erfüllten Seelen, sondern auch die Körper vergnügen und erfrischen; denn oft fühlt der vom langen Wege ermüdete Wanderer seine Seele erquickt, ruht sich aus und vergisst der vergangenen Mühen bei dem süssen Klange der Waldgesänge von Vögeln so verschiedener Art, dass es unmöglich wäre, sie alle aufzählen zu wollen. Die Flüsse und Quellen pflegen dem, der sich ihnen naht, ein angenehmes Vergnügen zu gewähren, und laden ihn oft dazu ein, zu seiner Erholung seinen ländlichen Gesang von ihrem geräuschvollen Klange begleiten zu lassen. Alles dies drückt der herrliche Virgil mit wenig Worten aus, denn er sagt *(in Sileno)*:

Tum vero in numerum Faunosque ferasque videres
Ludere: tum rigidas motare cacumina quercus.
Nec tantum Phoebo gaudet Parnasia rupes,
Nec tantum Rhodŏpe miratur, et Ismarus Orphea:
Quantum omnis mundus gaudet cantante Sileno.

Hervorzuheben ist, dass bei dem Gesange des Silen nicht nur die Faunen und andere Thiere tanzen, sondern auch die harten Eichen; diese wie jene springend und in wohlgemessenen Bewegungen sich bewegend, um uns zu zeigen, dass nicht nur die sinnbegabten Dinge, sondern auch die des Sinnes entbehrenden von dem musikalischen Klange gleichsam eingenommen und besiegt werden, und sich aus harten und rauhen in sanftmüthige und muntre verwandeln.

Aber wenn sich in den himmlischen und irdischen Dingen eine so grosse Harmonie findet, oder besser gesagt, wenn die Welt vom Schöpfer mit so grosser Harmonie gebildet worden, warum sollten wir glauben, dass der Mensch derselben entbehre? Und wenn die Seele der Welt (wie einige wollen) nichts anderes ist als Harmonie, könnte es sein, dass unsere Seele in uns nicht Ursache

jeglicher Harmonie, und mit dem Körper nicht harmonisch verbunden wäre? Zumal Gott den Menschen nach der Ähnlichkeit der grösseren Welt, die von den Griechen *κοσμος* (das heisst: Zier oder Schmuck) genannt wird, geschaffen hat, und er gemacht ist nach jenem geringeren Grössenverhältniss, auf Grund dessen er *μικροκοσμος* (das heisst: kleine Welt) genannt wird, ist dass gewiss nicht vernünftig. Daher hat Aristoteles, indem er die musikalische Zusammensetzung des Menschen zeigen wollte (*de Anima II, 3)*, sehr gut gesagt: Der vegetative Theil habe zu dem sensitiven und dieser zu dem intellectuellen dasselbe Verhältniss, welches die Figur von drei Seiten zur vierseitigen hat. Es ist sonach gewiss, dass sich kein Ding von guter Beschaffenheit findet, ohne eine musikalische Disposition; und in Wahrheit führt die Musik, ausser dass sie den Geist erfreut, den Menschen auch zur Betrachtung der göttlichen Dinge, sie hat die Eigenschaft, jegliches Ding, mit dem sie sich verbindet, vollkommen zu machen, und jene Menschen sind wahrhaft glückselig, die mit ihr begabt sind, wie der heilige Prophet versichert, indem er sagt (Psalm 88): „Selig ist das Volk, das zu frohlocken weiss“. Auf Grund, welcher Autorität Bischof Hilarius bei Erklärung des 65. Psalmes sagt, dass die Musik dem Christen nothwendig ist, da in der Wissenschaft derselben die Seligkeit sich finde. Weshalb ich behaupten möchte, dass die, welche diese Wissenschaft nicht kennen, unter die Unwissenden zu zählen sind. Bei den Alten war, wie Isidor sagt (*lib. 3 Etym. c. 15)* es keine geringere Schande, die Musik nicht zu kennen, als Unkenntniss der Wissenschaften; daher ist es nicht zu verwundern, wenn der berühmte uralte Dichter Hesiod, wie Pausanias erzählt, *(lib.* X *de Script. ret. Gr.)* vom Wettstreit ausgeschlossen wurde, da er weder gelernt hatte die Zither zu spielen, noch mit ihr den Gesang zu begleiten. In gleicher Weise wurde Temisthokles, wie Cicero berichtet *(Tusc. quœst. lib. I)* als er beim Gastmahl sich weigerte auf der Lyra zu spielen, für weniger gelehrt und unterrichtet erachtet. Dagegen lesen wir, dass bei den Alten Linus und Orpheus, beide Söhne ihrer Götter, in hohem Ansehn standen, weil sie mit süssem Gesang, wie man sagt, nicht nur die Gemüther der Menschen milderten, sondern auch die wilden Thiere und Vögel, ja, was noch wunderbarer sich anhört, die Felsen von ihren Stellen be-

wegten und die Flüsse in ihrem Lauf aufhielten. Dasselbe schreibt Horaz dem Amphion zu *(de Arte poet.)*:

Dictus et Amphion Thebanæ conditor arcis
Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
Ducere quo vellet.

Von ihnen lernten vielleicht die alten Pythagoräer, welche durch Musik die wilden Geister milderten, und selbst Asclepiades, der auf diese Art häufig den im Volke entstandenen Zwiespalt stillte, und mit dem Klange der Trompete den Tauben das Gehör wiedergab. Ebenso führte der Pythogaräer Damon einige dem Wein und der Ausschweifung ergebene Jünglinge durch Gesang zu einem gemässigten, ehrbaren Leben zurück. Jene hatten daher Recht, die versicherten, die Musik sei ein gewisses Gesetz und Regel der Zucht, da Theophrast einige musikalische Weisen erfunden hatte, um die Verwirrung des Geistes zu lösen. Billig und weislich schalt daher der Kyniker Diogenes die Musiker seiner Zeit, welche zwar wohlgestimmte Saiten auf ihren Zithern, aber einen missgestimmten, der ethischen Harmonie entbehrenden Geist hatten. Dürften wir jedoch der Geschichte Glauben schenken, so würde, was wir bisher angeführt, äusserst geringfügig erscheinen, da es etwas weit Grösseres ist, zu vermögen die Kranken zu heilen, als das Leben einiger zügellosen Jünglinge zu bessern; wie wir vom Xenokrates lesen, der durch Instrumentenklang die Verrückten heilte, Thales von Kandia aber vertrieb mit seiner Zither die Pest. Auch sehen wir gegenwärtig, dass vermöge der Musik wunderbare Dinge geschehen, da die Macht der Musik und des Tanzes gegen das Gift der Tarantel so gross ist, dass sie in kürzester Zeit die von jener Gebissenen heilt; wie täglich die Erfahrung in Apulien, wo diese Thiere sehr häufig vorkommen, zeigt. Aber ohne weiter auf weltliche Zeugnisse einzugehen, haben wir es nicht in der heiligen Schrift, dass der Prophet David den bösen Geist Saul's durch den Klang seiner Zither besänftigte? Darum, glaube ich, hat auch dieser königliche Prophet den Gebrauch von Gesängen und harmonischen Klängen im Tempel Gottes angeordnet, indem er erkannte, dass sie geeignet wären, die Geister aufzurichten und die Menschen zur Betrachtung der göttlichen Dinge zu führen. Und wenn die Propheten (wie Ambrosius zum 118.

Psalm bemerkt) weissagen wollten, verlangten sie, dass ein erfahrener Musiker spiele, damit in Folge solcher Anmuth die geistliche Gnade über 'sie komme. Darum wollte Elisa dem Könige Israels nicht weissagen (2. Könige c. 3), was er thun solle, um Wasser zu erhalten, damit das Heer nicht vor Durst umkomme, bevor nicht ein Musiker vor ihn geführt gesungen hätte; und während dieser sang wurde er vom göttlichen Geiste erleuchtet und sagte Alles voraus. Aber gehen wir weiter, denn an Beispielen mangelt es nicht. Timotheus (wie nebst vielen Andern der grosse Basilius, *homil. 54 ad adol.* erzählt), regte durch die Musik den König Alexander zum Kampfe auf, rief aber diesen Aufgeregten davon zurück. Aristoteles erzählt in seinem Buche von der Natur der Thiere, dass die Hirsche durch den Gesang der Jäger gefangen werden, sowie dass sie an der Hirten Schalmey und Gesang viel Vergnügen finden, was Plinius in seiner Naturgeschichte bestätigt. *(lib. IX. c. 5. lib. VIII, c. 32).* Und um hierüber nicht weitläufiger zu werden, will ich nur erwähnen, dass ich Einige kenne, welche Hirsche gesehen haben, die, innehaltend im Laufe, aufmerksam stehen blieben, um den Klang der Lyra und der Laute zu hören; ebenso sieht man täglich die durch die Harmonie eingenommenen und getäuschten Vögel, in die Gefangenschaft des Jägers gerathen. Auch berichten Herodot und Plinius, dass die Musik den Arion vom Tode rettete, der, sich ins Meer stürzend, von einem Delphin an die Küste von Tenaros getragen wurde. Unter Umgehung vieler anderer Beispiele, die wir anführen könnten, gedenken wir endlich des guten Sokrates, Plato's Lehrer, der schon alt und voll Weisheit, das Zitherspielen lernen wollte; unter den ersten Künsten, welche der alte Chiron dem Achylles in seinem zarten Alter lehrte, war die Musik; ehe seine Hände sich mit dem Blute der Trojaner befleckten, sollten sie die Zither spielen. Plato und Aristoteles litten nicht, dass der wohlerzogene Mensch der Musik unkundig sei *(de legibus 3. Polit. 8, 3.)*, vielmehr suchten sie mit vielen Gründen davon zu überzeugen, dass solche Wissenschaft gelernt werden müsse, zeigen, dass der Einfluss der Musik auf uns ein sehr grosser sei, und wollen daher, dass von Jugend auf dieselbe betrieben werde; da sie hinreicht, uns in neue und gute Gewöhnung zu bringen und zu solcher Gesittung, welche zur Tugend leitet und

den Geist für Glückseligkeit fähiger macht. Der strenge Lykurg aber, der König der Lakedämonier, lobt und billigt die Musik in seinen strengen Gesetzen gar sehr, da er wohl wusste, dass sie den Menschen sehr nothwendig und im Kriege vom grössten Nutzen wäre, so dass ihre Heere, wie Valerius erzählt (*Dict. fact. lib. II. c. 1*), niemals in den Kampf zu gehen pflegten, ohne vorher durch Pfeifenklang gehörig erhitzt und angefeuert zu sein. Noch gegenwärtig gilt dieser Gebrauch, da von zwei Heeren keines das feindliche angreifen würde, ohne durch Trompeten- und Trommelklang oder andere musikalische Instrumente aufgefordert zu sein. Obgleich nun, ausser den mitgetheilten, unzählige andere Beispiele nicht fehlen, aus denen die Würde und Vorzüglichkeit der Musik noch mehr erhellen könnte, wollen wir doch, um nicht weitläufiger zu werden, davon absehen, da, was bisher gesagt worden, genügt.“

II.

Also redet Zarlino, der Fürst der musikalischen Theoretiker, vom Lobe der Tonkunst, (*Istit. harmoniche lib. I. c. 2*) und seine Rede giebt zugleich ein Gesammtbild all’ der begeisterten Anschauungen, welche diese Kunst bis zu seiner Zeit angeregt hatte. Überliefertes und Selbsterlebtes, Reinmusikalisches und verwandte Beziehungen und Verhältnisse wurden durch einander gemischt, um der Tonkunst besondern Werth als Wissenschaft wie als Kunst in das hellste Licht zu setzen. Und ähnlich ist es ergangen bis auf die Gegenwart. Die allgemeinste, die scheinbar zugänglichste aller Künste erfährt die vielfachsten, seltsamsten Deutungen, von dem Ableugnen eines bestimmten Inhaltes bis zum Spiegelbilde des Weltalls. Nirgends ist der aus- und unterlegenden Einbildungskraft ein weiterer Spielraum eröffnet; jede Auffassungsart scheint auf diesem Gebiete ihre Berechtigung siegreich geltend machen zu können, und die innige Verbindung von Ton und Wort eröffnet den entgegengesetzten Ansichten einen kaum begrenzbaren Kampfplatz. Eine Erklärung dieser Gegensätze, eine

Auflösung der wirklichen und scheinbaren Widersprüche wird sich aber nur finden lassen, wenn man der oft aufgeworfenen Frage: was ist die Kunst, was die Tonkunst? die andre seltner damit in Verbindung gebrachte: Was ist das Leben? vorausgehen lässt. Ist das Wesen und die Bedeutung des Lebens richtig erkannt, so wird es auch weniger schwierig sein, die einzelnen Erscheinungsformen desselben und ihre künstlerische Darstellung zu erklären; geht man aber nicht auf diesen Punkt ein, dann wird es kaum möglich sein, über blosse Gefühlseindrücke und mehr oder weniger willkürliche Vorstellungen hinaus zn kommen.

Jene Frage aber: Was ist das Leben? ist keineswegės so dunkel und unverständlich, ihre wenigstens annäherungsweise befriedigende Antwort ist durchaus nicht so schwierig, wie es den Anschein hat, wenn man zu der eignen Erfahrung die allgemeinen Religions-Anschauungen, die Aussprüche der Weisen des Menschengeschlechtes, seien sie Propheten, Dichter oder Denker gewesen, hinzunimmt, absieht aber von aller Art jener angeblichen „Philosophie“, die sich entweder an rein begrifflichen Ableitungen ergötzt, oder im Stoffe als solchem, wäre es auch bei den geisterhaften Erscheinungen der Electricität, ihre Erklärungen sucht. Weder der Begriff, als der blutlose Schatten unsrer Anschauungen, noch die Materie, die als unbekanntes Etwas hinter denselben zurückzubleiben scheint, geben uns eine verständliche Antwort, eine Antwort welche — und das ist der allein gültige Prüfstein — auf die einzelne Erscheinung das Sonnenlicht der Erklärung fallen lässt. Weder ein abgezogener Geist, noch eine allgemeine Naturkraft reichen in den Mittelpunkt des Lebens hinein, denn dieser Mittelpunkt ist nichts anders, als der Mensch selber; von der Auffassung des Lebens des Menschen hängt daher die Deutung der einzelnen Erscheinungen desselben ab. In diesem Sinne gilt der Satz des Protagoras: „Der Mensch ist das Maass aller Dinge“, während zugleich in diesem Satze die Andeutung liegt, dass unser Gesichtskreiss ein beschränkter ist.

Der Mensch aber hält das Leben für das, was er von ihm erfährt. Diese Erfahrung, wodurch er sich und die umgebende Welt kennen lernt, giebt schliesslich die Hauptsumme aller Lehre, aller Weisheit für ihn ab. Sie ist das Ergebniss des Lebens sel-

ber, und zugleich das Urtheil darüber. Sie allein kann ein Licht darüber verbreiten, was das Wesen der Dinge, soweit es zu unserer Kenntniss gelangt, in Wahrheit erhellt; sie allein vermag den einzelnen Erscheinungen des Menschenlebens eine wirkliche Erklärung abzugewinnen. Nicht aber jene Art denkender Betrachtung, welche aus den untersuchten, von der lebendigen Anschauung weitabliegenden „speculativen Abstractionen", meist lediglich vermittelst des rein formellen logischen Schliessens, scheinbar neue Begriffe herausklügelt; wobei es zum Beispiel bei der Kunst kein Ende nimmt mit dem „Schönen" und „Erhabenen", dem einzelnen Kunstwerk gegenüber jedoch dergleichen sich ausweist als jene Schlüssel mit krausem Bart, die selbst für einen Faust keine Riegel heben.

Dagegen wird die Erfahrung für jeden Einzelnen zu dem Schlüssel, mit welchem er sich und anderen die Erscheinungen des Lebens, ja das Wesen dieses Lebens selbst zu erklären sucht, — sie zeigt sich allenthalben als der Maassstab für Wissen und Handeln; — sie ist es, aus welcher die Überlieferung hervorgeht; — sie ist es, welche die Hervorragendsten des Geschlechts in tiefsinniger Weise zusammenfassend, als Heilsordnung für die Gesammtheit verkündigten.

Aber, kann man einwenden, die Erfahrungen der Einzelnen widersprechen sich, wie jene angeblichen Heilsordnungen unter einander in Widerspruch stehen; jeder erklärt das Leben für das, was er, nach Maassgabe seiner Beschaffenheit und seines Schicksals erfahren hat oder glaubt erfahren zu haben, — daraus entstehen ganze Reihen von Widersprüchen, und wo wäre darnach die gemeinsame Lösung derselben?

Dieser Widerspruch ist begründet, aber doch nur insoweit, als die in bestimmten Sätzen ausgesprochene Erfahrung häufig einseitig ist, zugleich auch noch Anforderungen stellt, welche zeigen, dass an Stelle klarer Erkenntniss noch dunkle Wünsche die Oberhand haben. Denn nur der oberflächlichen Betrachtung kann es entgehen, dass, so verschieden die einzelnen Sätze, ja ganze Systeme lauten mögen, doch überall ein und dieselbe Erfahrungs*art* sich geltend macht, und gewisse grundwesentliche Erfahrungen von Jedem gemacht werden *müssen*.

Jeder Erkenntniss nämlich, muss ein Wirken, ein Gegen-

ständlichwerden, vorausgegangen sein; kein Mensch kann erfahren, was er ist, ohne dieser Erfahrung vorausgehend ein bestimmtes Wesen entfaltet su haben; überall sehen wir das Leben selber aus dunklem Grunde hervorbrechen, und das Licht der Erfahrung lässt eben nur seine Gestaltung erkennen, ruft dieselbe aber als solche nimmer hervor.

Als was aber zeigt uns die Erfahrung jenen dunklen Grund, jenes unbewusste Wirken, in welchem jedes Wesen zu wurzeln scheint, aus welchem jedes in die Erscheinungswelt tritt? Doch wohl als nichts weiter als das naturwüchsige Heraustreten ins Leben, um sich selber zu leben. Wie die Pflanze die Samenhülle durchbricht und zum Lichte emportreibt, um an ihm sich vollständig zu entfalten, das Licht ihre Entfaltung beleuchtet, nicht aber das Wesen derselben bedingt, — so arbeitet sich der Mensch aus dem mütterlichen Schoose hervor, und entwickelt sein Wesen, welches die Erfahrung ihn kennen lehrt, nicht aber hervorbringt.

Wie keine Pflanze, kein Thier ins Leben tritt als ein unbestimmtes Etwas, was erst vermöge seines Lebenslaufes, Rose oder Nachtigall, Stechapfel oder Skorpion werden würde, sondern wie jedes von Anfang an nur seine bestimmte Art im Leben entfaltet, ebenso kommt der Mensch in die Welt, nicht als eine völlig unbestimmte Möglichkeit menschlichen Daseins, sondern als eigenartiges Wesen, welches in seiner Entwicklung nach und nach nur sein eigenstes Inneres enthüllt.

Jedes Wesen also, so lehrt die Erfahrung, ist bereits bei seinem Eintritte in die Welt ein bestimmtes, von Andern unterschiedenes, und der Zweck seines Lebens ist zunächst nur der, diese seine bestimmte Art zur Geltung zu bringen, sich auszuleben, oder, wie man auch sagen könnte: sein Leben zu geniessen, indem es sich zeitlich und räumlich entfaltet. Jedes Wesen bringt vermöge seines zeitlichen Lebens sein Sein zum Dasein; — auf dieser seiner Selbstbethätigung beruht sein Wohlbefinden, und je ungehinderter, ungestörter es sich ausleben kann, desto mehr erscheint ihm das Leben als höchstes, ja als einziges Gut.

Dieser Grundzug geht durch die gesammte Natur. Jedes Pflänzchen strebt darnach, sich zur Blüthe zu entfalten und Frucht

tragend sich abermals ins Leben zu setzen; jedes Thier sucht unaufhörlich nach der Sicherung des eignen Daseins, und keine Erziehung, keine Lehre wird es zu verhindern vermögen, dass der herangewachsene Mensch seine Neigungen, die eben sein Wesen ausmachen, als sein erstes innerstes Gebot geltend mache.

Alles was ins Leben der Erscheinungswelt eingeht, strebt sonach nur darnach, sich selbst zur Geltung zu bringen; es strebt darnach, sein eigenes Wesen zu verwirklichen, sich selbst zu bejahen. Und dieses Streben ist durchaus unbefangen, natürlich, von unmittelbarer Nothwendigkeit. Zu leben ist für jedes Wesen höchstes und einziges Gut; selbstverständlich daher auch das Leben als solches überhaupt gut, oder vielmehr ungetrübt von Sünde und Schuld. So erscheint für Jeden die Welt, wenn er an einem klaren, stillen Sommerabend in sie hineinsieht; von den einzelnen hoch oben im blauen Aether ruhenden Wolken bis hinab zu der Tiefe drunten, in welcher leise Wellen rauschen, welche wunderbare Uebereinstimmung, welcher Frieden, welche Ruhe! Die Welt ist so schön, so schön das Leben. Alles ist gut, und höchstens tritt der Gedanke hinzu, wie viel besser könnte es mit dem menschlichen Leben stehen, wenn der Mensch eben so gut sein wollte, wie die Natur.

In uralter Auffassung zeigt sich diese Lebensanschauung in den heiligen Büchern der Juden. „Und Gott sahe an Alles, was er gemacht hatte: und siehe da, es war sehr gut.“ (I. Mos. 1, 31.) „Seid fruchtbar und mehret euch“, ruft Jehovah (I. Mos. 9, 7.) dem Noah zu, nachdem er selber doch schon erfahren haben konnte, dass nicht Alles „sehr gut“ gewesen, was er „gemacht“ hatte. In demselben Sinne giebt der Erzvater Abraham sein Weib Sarah vor den Aegyptern für seine Schwester aus (I. Mos. 12, 11 ff.), lassen Lot's Töchter ihren Vater Wein trinken (I. Mos. 19, 30). Was sich aber hier bis auf den heutigen Tag erhalten hat, als Liebe zum Leben, als dem höchsten Gute, dieser Grundzug, welcher folgerichtig und darum nicht erst heute, sondern zu allen Zeiten, zum eifrigsten Betriebe des Gelderwerbes führt, —, denn das Geld giebt eben die Mittel dazu, dass man gleich Jehovah sagen kann: Alles war „sehr gut“, — diese Anschauung ist zwar bei den Juden allein die Grundlage ihrer gesammten Weltauffassung, — sie macht

aber doch einen Bestandtheil jeder menschlichen Lebensentwickelung aus, und die Dichter aller Völker geben ihr nicht selten den lebhaftesten Ausdruck. Welches Urbehagen spricht Goethe im „Tischliede" aus:

Wundert euch, ihr Freunde, nicht,
Wie ich mich gebärde;
Wirklich ist es allerliebst
Auf der lieben Erde;
Darum schwör' ich feierlich
Und ohn' alle Fährde,
Dass ich mich nicht freventlich
Wegbegeben werde.

Welche Verherrlichung des Lebens im „Hochzeitsliede":

Sie kommen und zeigen und neigen sich all',
Unzählige, selige Leute.
So ging es und geht es noch heute.

Welche Freude am Leben in dem Gedicht „Auf dem See":

Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!

Und worauf läuft schliesslich die ganze Weisheit des Faust hinaus? Auf ein thätig-freies Leben, auf die kräftigste, unmittelbarste Selbstbejahung:

„Solch ein Gewimmel möcht' ich seh'n.
Auf freiem Grund mit freiem Volke steh'n.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!"

Wenn bei Homer Odysseus und seine Genossen ihr „liebes Herz" erfreuen, so wird eine Freude, ein Wohlgefallen am Dasein geschildert, welche nicht nur diesen Männern zu eigen waren, sondern jeder Sonntagnachmittag bietet uns Gelegenheit, das Gleiche zu beobachten, und es wird kaum einen Menschen geben, der nicht in geringerem Grade täglich etwas Aehnliches erführe. Dazusein, in der Entwickelung dieses Daseins, in der Pflege desselben sich selbst zu geniessen, die eigne natürliche Beschaffenheit unmittelbar entfaltend, diese, wie die ganze Welt, in der dieselbe zur Äusserung kommt mit mehr oder weniger Bewusstsein, als unfehlbar,

unbedingt berechtigt und gut zu betrachten, — das ist das wesentliche Kennzeichen alles Lebendigen. Jedes Wesen, das in der Erscheinungswelt auftaucht, sucht zunächst und vor Allem eben sich selbst zum Dasein zu bringen, sucht gewissermaassen sich selber und als der Grundzug alles Lebens erscheint sonach rein und ohne alle schlimme Nebenbedeutung die Selbstsucht.

Selbstsucht ist die Grundbedingung jeglichen Daseins, jedes Wesen strebt ganz unmittelbar darnach, sich selber zur Entfaltung zu bringen, es ist ursprünglich allein für sich selbst da, und auf diesem sich selbst in Zeit und Raum entwickelnden Dasein, auf dieser natürlichen Energie des unmittelbaren Wirkens (Sich-selbstsetzens, Lebendig-seins) beruht seine Selbstgewissheit, die Sicherheit seines Behabens. Jegliches will sich selber leben, findet in der ungetrübten Äusserung dessen, was es ursprünglich ist, im Leben aber nur nach und nach zu äussern vermag, seine Befriedigung, und ist daher zunächst weder böse, noch gut im sittlichen Sinne. Die Unschuld des Daseins, die damit zusammenhängenden Eindrücke, welche der Anblick der Natur zu gewähren pflegt, so wie die Gesammtanschauung und Gesammtauffassung der ganzen Welt als eines an und für sich völlig Tadellosen beruhen hierauf. Eben so gründet sich auf diese Unmittelbarkeit die naive Freude am Dasein, welche selbst den Erfahrensten gelegentlich überrascht; auf ihr beruht die Fortdauer nicht nur der rein natürlichen Welt, sondern auch des sich seiner selbst und der umgebenden Welt bewussten Menschengeschlechtes durch die Zeugung, auf ihr beruht der nieverstummende Gesang von Liebe und Wein. In der „Hochzeit“ findet dies Leben seinen entschiedensten Ausdruck, seine vollendete Bejahung.

> Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang,
> Der bleibt ein Narr sein Lebelang.

Warum lebt man? wozu? Um sein Leben zu geniessen, sein Leben aber, das heisst gerade so viel, als: das Leben geniessen.

Mit dem naivsten, unmittelbarsten Lebensgenusse beginnt sonach auch die jüdische Sage vom Menschengeschlechte: es lebt im Paradiese; — die Griechen und Römer erzählten von einem ersten goldenen Zeitalter; — glückbringende Moosweibchen weilten bei den Deutschen, als es noch „gute“ Zeit war; und nicht der An-

hänger Mohamed's allein erwartet nach dem Tode ein mehr oder weniger sinnliches, jedenfalls aber mit all' seinen naiven Neigungen übereinstimmendes ewiges Leben. Ja, die Drusen sind nicht einmal von Religionswegen verpflichtet zur Wahrhaftigkeit oder zu irgend einer Handlung der Güte und Barmherzigkeit gegen Nichtunitarier, es sei denn aus Nothwendigkeit, und wenn der Nutzen auf sie zurückfällt. Sogar die Beraubung und Ermordung ihrer Gegner ist ihnen gestattet, sobald für sie selber kein Nachtheil daraus erwächst (s. Petermann's Reisen im Orient, Leipzig 1860, Bd. I. S. 389). „Die Glückseligkeit, zu welcher die Drusen gelangen sollen, der Überfluss an allen Gütern wird ewig währen; nichts wird ihnen ankommen, was sie verunreinigen könnte, ja selbst kein Floh wird Einen von ihnen stechen.“ „Im Ganzen ist ihnen ewige Glückseligkeit nichts als eine eingebildete Herrschaft, die sie auf den Grund ihrer Phantasie aufbauen, dass sie die ganze bewohnte Erde, alle Schätze und Güter der Erde besitzen, alle Völker unterjochen, dass sie essen und trinken, sich verheirathen, Kinder erzeugen und sterben werden, wie jetzt, nur mit dem Unterschiede, dass keine Sorge, kein Kummer sie betrüben werde.“ (Ebendas. S. 401.) Und ganz folgerichtig nach solcher Anschauung nehmen sie an, dass die von Gott geschaffene Welt mit Einem Male völlig so dastand, wie jetzt, dass die Zahl der Seelen in derselben sich weder vermehre, noch vermindere, und der Tod nur der Übergang in einen anderen Körper sei, indem bei der Geburt in die Kindesgestalt eine der abgeschiedenen Seelen fahre. Da sie überdies annehmen, dass mit dieser Seelenwanderung das Bewusstsein der früheren Zustände entweder bereits verbunden sei, oder doch jedenfalls später einmal eintreten werde, so giebt ihre gesammte Weltanschauung ein ausserordentlich fertiges Muster von Selbstsucht und Bejahung des Lebens.

Aber selbst hier taucht ein Missklang auf, der bei genauerer Betrachtung mit jeder Art des Lebens unvermeidlich verbunden ist, dem kein lebendiges Wesen zu entgehen vermag: Der Flohstich der Drusen; Sorge und Kummer dazu. Denn was das Selbst sucht, wozu es sich ohne Weiteres vollkommen berechtigt glaubt: die Befriedigung seines Verlangens, die Bejahung seiner Bedürfnisse, die nieversagenden Mittel zur Erfüllung seines natürlichen

Daseins — welchem Wesen würde dies je völlig zu Theil! Dasselbe Leben, in welches das Einzelne hineintritt, in welchem es sich zum fröhlichen Dasein entfalten will, hemmt sein Emporblühen, droht aller Wegen mit Hindernissen, verwandelt die Freuden des Genusses in Qualen der Entbehrung, und setzt an Stelle fortdauernd erhöhter Bejahung der Selbstsucht die entschiedenste Verneinung derselben: den Tod.

Warum? Weswegen?

Das schuldlose Einzelwesen leidet, wird mit Schmerzen gepeinigt, fühlt den schärfsten Widerspruch gegen seine unmittelbare Berechtigung auf ein ungehemmtes, befriedigtes Dasein, und muss erfahren, dass die Erscheinungswelt, die so gut und vortrefflich aussieht, erfüllt ist von unerwarteten Leiden; dass überall dunkle, unerklärliche Ursachen der Gesundheit des Lebens den Verfall ankränkeln, und kein behaglicher Zustand von Dauer ist. Schmerz und Tod, das ist das Ende eines in unbefangener Zuversicht auf dauerndes Wohlbefinden begonnenen Daseins; statt zur bleibenden unbefangenen Gestaltung seiner selbst zu kommen, geräth das Einzelwesen in einen Strom stetigen Wechsels, Alles ist der Vergänglichkeit unterworfen.

So vergleicht Homer die Geschlechter der Menschen mit den Blättern des Waldes, die schnell vorübergehend kommen und schwinden; die Kassandra des Äschylos bricht, in den Pallast Agamemnon's schreitend, in die Worte aus:

> O dieses Menschenleben! — wenn es glücklich ist
> Ein Schatten stört es; ist es kummervoll, so tilgt
> Ein feuchter Schwamm diess Bild, und alle Welt vergisst's.

Durch Platen allbekannt geworden, ist der ergreifende Chor des Sophokles: „Nicht gezeugt sein, wäre das beste Schicksal." Wechsel und Tod, davon singt Shelley, und mit welcher Gewalt erhebt sich Hiob gegen seine Leiden: „Warum bin ich nicht gestorben von Mutterleibe an? Warum bin ich nicht umgekommen, da ich aus dem Leibe kam? — Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen, und das Leben den betrübten Herzen?" — (Cap. 3, 11, 20). „Der Mensch vom Weibe geboren lebt kurze Zeit, und ist voll Unruhe; gehet auf wie eine Blume, und fällt ab, fliehet

wie ein Schatten, und bleibet nicht“ (14, 1, 2). Die donnernden Anreden Jehovah's (c. 38 ff.) geben auf jene Fragen keine Antwort, und obgleich Hiob hinterher zwiefach erhält, was er früher gehabt, es hielt doch nicht vor für alle Zeit: „er starb alt und lebenssatt.“

„Leben des Menschen, wie gleichst Du dem Wasser,
Schicksal des Menschen, wie gleichst Du dem Wind,“

spricht Goethe; in ähnlicher Weise schliesst Hyperions Schicksalslied von Hölderlin; keiner aber hat der Klage über versagten Genuss einen rückhaltsloseren Ausdruck gegeben als Bellmann, Schwedens hochgerühmter Anacreon. Seine neunundzwanzigste Epistel beginnt in Winterfeld's Uebersetzung (Berlin, 1856. S. 116):

Ach meine Mutter! Sag' an, wer Dich sandte
Grad' in das Bett meines Vaters. O weh!
In Deinem gedeihlichen Schoss entbrannte
Der Funke zu meinem Leben. O weh!
Ach Deinen Freuden
Dank ich mein Leiden,
Quäl mich zu Tod wie ein Thier.
Während Du scherztest,
Kühl Du Dich herztest,
Brannte mein Blut schon in Dir.
Weshalb war nicht ein Schloss davor?!
Vor meines Lebens Thor? u. s. w.

Es sind dies Alles Gedanken, die in einer oder der anderen Weise an jeden Lebenden gelegentlich herantreten. Jeder macht die Erfahrung, dass das Leben in den meisten Fällen nicht hält, was es zu versprechen scheint; Alter und Tod verschont Keinen, den körperlichen Schmerzen gesellt sich Enttäuschung und Kummer der verschiedensten Art, und daraus entwickelt sich eine der erst erwähnten völlig entgegengesetzte Weltanschauung: Die Welt ist nicht gut, sondern schlecht, das Leben kein Gut, sondern ein Uebel, das ganze Dasein der Mühe nicht werth, die man sich darum giebt; das einzig Richtige ist demnach das Einschlagen eines Weges, der am Sichersten wieder aus dem Leben hinaus führt. Am Entschiedensten ausgeprägt findet sich diese Anschauung des Lebens im Buddhismus.

Nach ihm wandern die Wesen, (Köppen, die Religion des Buddha. Berlin 1857, Bd. 1. S. 290 ff.), kommen und gehen, steigen auf und nieder auf der Stufenleiter des Lebens. Dieser unaufhörliche Wechsel des Daseins und der Form, dieser ewige Kreislauf der Geburt und des Todes — der Sansara — ist das eigentliche Grundübel, ist der Ocean der Existenz mit den vier giftigen Strömen: Geburt, Alter, Krankheit und Tod, auf welchen die Wesen vom Sturme der Leidenschaft umhergetrieben werden, ohne Ruhe und Rast, ohne Heimath, ohne Hafen. Ausser dem Sansara aber ist nichts. Im Sansara selbst jedoch ist eben keine Wahrheit und Wesentlichkeit, nichts Festes und Beruhendes, sondern nur Vergänglichkeit und Täuschung. Nichts in ihm ist dauernd, als der Wechsel, nichts beständig als die Unbeständigkeit; jede Existenz, in welcher die Wesen hervortreten, jede Gestalt, jede Bestimmtheit und Individuation, unter welcher sie erscheinen, ist leer und nichtig und beweist ihre eigne Leerheit und Nichtigkeit, indem sie auftaucht und zerplatzt wie die Wasserblase. Die Geburt ist nichtig, denn sie führt zum Tode; der Tod ist nichtig, denn er führt zur Wiedergeburt; die Jugend ist nichtig, denn sie führt zum Alter; die Schönheit ist nichtig, denn sie verschwindet wie ein Meteor; die Gesundheit ist nichtig, denn sie unterliegt der Krankheit; jede Form ist nichtig, denn sie bricht auseinander. Dieser Wandel des Daseins und der Formen ist aber mit unsäglichen Schmerzen und Leiden verknüpft. Die Kindheit hat ihre Schmerzen, denn sie ist voll Ohnmacht und Schwäche; die Jugend hat ihre Schmerzen, denn sie ist entflammt von Begierden und die Begier kann nie gestillt werden, hat daher stets den Schmerz in ihrem Gefolge; das Alter hat seine Schmerzen, denn es ist nichts als Hinfälligkeit und Krankheit; der Tod endlich ist nicht der letzte der Schmerzen. Denn fort geht's ohne Aufenthalt vom Tode zur Geburt, wie von der Geburt zum Tode. Und hast du einmal die Leiden der menschlischen Existenz erschöpft, so wirst du vielleicht zu unendlich grösserer Qual aus dem Leibe eines Thieres oder gar in der Hölle wiedergeboren. Selbst die Göttlichkeit gewährt keine Ruhe und Sicherheit, denn sie erhebt nicht über die Nothwendigkeit der Wiedergeburt, und über die Möglichkeit, in die schlimmen Wege zurückzusinken Mit einem Worte, der Kreislauf und das Rollen der Seelen ist

nichts als eine unermessliche Anhäufung und ein steter Wechsel von Leiden. — Die Ursache all' dieser Zustände aber ist das „Verlangen" als der „ursprünglich zeugende Same"; das Verlangen nach Dasein, die Begier zu leben. Diese Begier, diese Lust am Leben ist die fort und fort wuchernde Erbsünde, als deren entschiedenster Ausdruck der Geschlechtstrieb erscheint, und dagegen giebt es nur Ein Mittel der Errettung (l. l. S. 303), die Wurzel der Sünde und des Verlangens in den athmenden Wesen auszurotten, die fortzeugende Kraft der Werke zu brechen, dadurch die Existenz zu erschöpfen und die Wiedergeburt oder doch die Fortsetzung des Daseins zu verhindern, — aus dem Sansara in Nirvâna zu gelangen. Nirvâna aber ist die völlige Befreiung vom Dasein, Tod, dem keine Wiedergeburt folgt. Im Sansara ist Entstehen und Vergehen, Wandern und Bewegung, Fülle und Mannigfaltigkeit, Zusammensetzung und Individualität; — im Nirvâna Ruhe und Stille, Einheit, Einfachheit, Leerheit; in jenem: Geburt, Krankheit, Alter, Tod; Sünde und Schmerz, Tugend und Laster, Verdienst und Schuld; in diesem: völlige Lösung von allen jenen Bedingungen der Existenz. Nicht gilt es die Schmerzen, die Leiden des Daseins zu heben, sondern dieses Dasein selbst, welches eben nichts ist als ein unaufhörlicher Wechsel von Leiden. Das Leben selber ist der Uebel grösstes, — es in seiner Wurzel — der Begier, zu vernichten, der Güter höchstes; alles Dasein ist leer und nichtig, ein qualvolles Nichts; die völlige Befreiung davon, Nirvâna, ist das seelige Nichts. „Der Sansara ist seiner Wesenheit nach leer, seiner Form nach trügerisch, seinen Wirkungen nach verderblich. Der Nirvâna ist auch seiner Wesenheit nach leer, aber er vernichtet jede Täuschung und befreit von jedem Übel." Der Weg zu letzterem aber ist die Selbstbeherrschung, die Reinigung von Begierden, die Reinheit der Gesinnung. „In dem Maasse aber, in welchem das Gemüth gereinigt und die trennende, gehässige Kraft des Verlangens und der Selbstsucht gebrochen, Sinnlichkeit, Hass, Neid, Jähzorn, Geiz, Habsucht, Stolz, Ehrbegier u. s. w. gemildert und gesänftigt sind, wirst du des Wohlwollens und Erbarmens gegen alle Geschöpfe fähig." Wohlwollen und Erbarmen, oder genauer: allgemeine Wesensliebe, ist der positive Kern der buddhistischen Moral, sie erstreckt sich nicht auf den Menschen allein, sondern auf jedes

athmende Wesen, umfasst daher auch die Thierwelt; — Dem zur Seite steht die Befreiung von der Unwissenheit, die als die Ursache aller Ursachen, aus welcher der Trieb, die Begier entspringt, zu betrachten ist. Denn diese Unwissenheit hält das Vergängliche für dauernd, das was in Wahrheit nicht ist, für wirklich. „Bist du aber inne geworden, dass alles Dasein nichtig ist und kein anderes Sein hat, als den Schein, als die Unwissenheit der Thoren und Blinden, dann haben Raum und Zeit, Materie, Grösse, Gestalt, Licht und Finsterniss, Name und Zahl, Nähe und Ferne, Jugend und Alter, Geburt und Tod keinen Sinn mehr für dich, sind für dich nicht wirklich, und du bist frei, bist erlöst, bis selbst nicht" (l. l. S. 613). Es ist einleuchtend, dass eine solche Weltanschauung, die vom Nichts zum Nichts führt, zur Abkehr, zur Beschaulichkeit, zum völligen Zurückziehen vom Leben, zu einer leidenden, nicht aber thatkräftigen Sittlichkeit führen muss, die sich, streng genommen und folgerichtig durchgeführt, gegen jede Bethätigung des Lebens verneinend verhält.

Nicht-Wollen zunächst, endlich auch Nicht-Denken, völlige Auflösung des Einzelwesens ist das Endziel dieser Weltanschauung. Daher ist die Ethik des Buddha negativ (Köppen, I, S. 479 ff.), eine Moral der Entsagung und Selbstverleugnung, nicht des Strebens und Schaffens; sie lehrt leiden und dulden, nicht aber handeln und wirken. Thatkraft, persönliche Tüchtigkeit, Tugend im Sinne der antiken Welt sind ihr fremd, da diese auf eine Betheiligung am Leben, auf irgend welche Bejahung der Welt hinauslaufen. Die Welt aber, alles was im Leben erscheint, was dasselbe auch darbieten mag, hat keinen Werth. Daher liegen alle grossen irdischen und weltlichen Interessen und Fragen, nationale, politische, sociale, dem Buddhismus an sich fern und haben höchstens in so weit für ihn Bedeutung, als dieselben Mittel werden können, die Seele in's Jenseits der Erkenntniss und Befreiung zu führen. Jedes Leiden, jedes Unrecht, jede Misshandlung soll geduldig ertragen werden, und unter den zehn Vorschriften, welche dem angehenden Schüler gegeben werden, lauten die siebente und achte: Nicht zu singen und zu tanzen, nicht Musik zu machen u. dergl. — Sich nicht mit Blumen und Bändern zu schmücken, noch zu parfümiren und zu salben. So wird der Kunst die Wur-

zel abgegraben, und jeder Staatenbildung entgegengetreten. Aber — statt mit solcher Anschauung in kürzester Zeit die Welt selber aufzuheben, das Einzelwesen aufzuheben, die Erlösung Aller zu beschleunigen — mehrt sich auch unter ihr das Menschengeschlecht, lebt in staatlicher Beziehung unter Tyrannen und Despoten, denen der Buddhist nur leidend entgegentritt; aus dem Mönchsthum, der Heiligkeit der Anhänger des Buddha, entwickelt sich eine sehr positive Kirche, die theilweise eine gewaltige, drückende, hemmende Herrschaft ausübt, und eine kirchliche Plastik, Malerei und Baukunst legen Zeugniss davon ab, wie die angebliche Verneinung des Lebens immer wieder in bestimmte positive Gestaltungen umschlagen muss. Der Buddhist wird nicht müde, die Welt einem Rade, der Wasserblase, der hohlen Bogenlinie zu vergleichen, um ihre Nichtigkeit recht anschaulich zu machen, und alsbald finden wir ihn beschäftigt, in Bauwerken diese Anschauung auszudrükken, — gerade wie sein Atheismus nicht einen Reliquien- und Bilderdienst heiliger Menschen verhindert, — wie der Mangel eines Wesens, zu dem gebetet würde, nicht gehindert hat, dass man zu Buddha dem Heiligen betet oder gar den Gebetcylinder dreht. Dass zugleich jenes selige „Nichts“ keinesweges als blosse Vernichtung oder Auflösung, sondern als ein nur nicht genau bestimmbarer „seliger Zustand“ aufgefasst wird, ist sehr begreiflich. Am Augenfälligsten aber schlägt die Lehre von der Verneinung des Lebens in die unmittelbarste Bejahung desselben um, in der Feier des Frühlingsanfanges, die zugleich den siegreichen Kampf des Stifters der Lehre gegen die falschen Lehren überhaupt festlich begeht. Die Ringspiele, scenischen Darstellungen u. dergl. erhalten dadurch nicht nur einen auf die Natur bezüglichen Sinn, sondern verherrlichen zugleich den Sieg des guten Princips über das böse. Dabei aber kommt auch eine carnevalsartige Ausgelassenheit und Trunkenkeit der Priester zum Vorschein, die damit gerechtfertigt wird, dass der Sage nach Buddha selber aus Freude über seinen Triumph und die dadurch bewirkte Bekehrung unzähliger Menschen und Götter sich acht Tage lang weltlichen Ergötzungen überlassen habe! Bethätigung des Lebens, Freude am Dasein — zum Theil in seltsamste Gestaltung verbildet, — ist somit thatsächlich und

erfahrungsgemäss auch mit dieser verneinenden Weltanschauung verbunden. —

Weniger scharf treten diese Gegensätze der Bejahung und Verneinung natürlich da auf, wo dieselben als zusammengehörig betrachtet werden, und in einer oder der anderen Weise nur die äusserste Grundlage für eine Lebensentwicklung, für eine Weltanschauung bilden, die nicht die Freuden und Leiden des Einzelnen, sondern gewisse allgemeine Ideen aufstellt. Dabei werden die vergänglichen Güter des Lebens geschieden von einem sogenannten höchsten Gute, welches selbst unwandelbar, dem der darnach strebt, wahrhaftes Glück bereite. Bei Griechen und Römern besteht dies höchste Gut im Allgemeinen in der männlichen Hingabe an den Staat, unter Ueberwindung individueller Empfindungen und Begehren, während unsterblicher Nachruhm und Aufenthalt am Sitze der Seligen dem Verstorbenen sicher sind. Im Bezug auf letzteren Punkt erinnere man sich nur der Worte Pindar's (Olymp. 2):

> — — die wandelten den Weg des Zeus nach
> Kronos Burg, wo vor dem Meer
> Um der Seligen Gefild
> Sanft athmet das Gesäusel, Blumen wie von Gold leuchten; hier
> Am Strand nieder von erhabener Gezweiges Höh' — —
> Mit deren Kränzen sie die Händ' umflechten sammt dem Gelock.

Um den Staat, um die Wirksamkeit in und für die menschliche Gesellschaft, darum dreht sich auch die ganze Lehrthätigkeit des Sokrates: „Mein Leben lang habe ich nichts Anderes gethan, als Betrachtungen angestellt über das Gerechte und Ungerechte, und das Gerechte geübt, das Ungerechte dagegen gemieden, und dies halte ich für die schönste Vorbereitung zu einer Vertheidigung," sagt er, kurz vor seiner Vertheidigung vor den Richtern, zu Hermogenes (*Xenoph. Mem. IV. 8)*. Unaufhörlich sprach er über menschliche Angelegenheiten und untersuchte: Was ist Frömmigkeit? Was ist ihr Gegentheil? Was ist das Rechtschaffene und Gemeine? Was ist das Gerechte und Ungerechte? Was ist Besonnenheit? Was ist Muth oder Feigheit? Was ist eine Stadt (Staat)? Welches ist der für den Bürger passende Charakter? Was ist Herrschaft über Menschen? Wer ist für dieselbe geeig-

net? u. dergl. Diejenigen, die diese Dinge wüssten, hielt er für ehrenwerth und gut, die derselben Unkundigen verglich er Sklaven. Sokrates, sagt Grote (vergl. Th. Fischer, Lebens- und Charakterbilder griechischer Staatsmänner und Philosophen aus G. Grote's griechischer Geschichte. Königsberg, 1859. Bd. 2, S. 299), behauptete, dass „Gut-Machen“ (εὐπραξια), die edelste Bestrebung des Menschen sei. Dies bestände darin, dass man etwas, nachdem man es gelernt und geübt habe, durch die geeigneten rationellen Mittel ausführe: es sei vom Glücke oder dem Erfolge ohne rationellen Plan und Vorbereitung ganz getrennt. Wer als Landmann z. B. die Pflichten des Landmannes gut erfüllt, als Arzt die der Heilkunde, im politischen Leben seine Pflichten gegen den Staat, der ist der beste Mann und die Götter lieben ihn am meisten. Derjenige, der nichts gut macht, ist weder nützlich noch den Göttern angenehm. Dies ist des Sokrates Ansicht vom menschlichen Leben: er hält es für ein Convolut von Wirklichkeit und praktischen Pflichten — überträgt die grossen Worte des moralischen Wörterbuches auf diese alltäglichen Besonderheiten, auf die sie sich im Grunde beziehen — bringt Handlungen, nicht Neigungen ohne Handlungen, in Anschlag (im Widerspruch mit dem gewöhnlichen Fluss der moralischen Sympathieen) und schärft Jedem ein, dass er hauptsächlich Unterricht und Uebung als Vorbereitung zum Handeln bedürfe, und dass deshalb Unwissenheit, namentlich sich fälschlich für Wissen haltende Unwissenheit sein Hauptmangel wäre. In diesem Sinne war ihm Selbstkenntniss das erste und mächtigste Lebensgebot.

Aber abgesehen selbst von der Einseitigkeit dieser Lehre, war das nicht der Weg, auf die grosse Masse der Menschen eine eindringliche Wirksamkeit auszuüben; diese bedarf, wie weiterhin noch deutlicher sich zeigen wird, des lebendigen unmittelbaren Beispiels in Verbindung mit dem ganz positiven, über jegliche Dialectik hinausgehobenen Weisheitsspruch. Daher gründete Sokrates keine neue, einen Theil der Menschheit umfassende Weltanschauung; eine solche bildete vielmehr auf Grund sokratischer Lehren Platon aus, aber vom sokratischen Wissen ausgehend, als eine Art Wissenschaft, welche nur den Gebildetsten zugänglich blieb und im Alterthume selbst keinen durchgreifenden Einfluss erlangte, — wie dies

überhaupt in den Philosophemen, welche an Stelle der Volksreligion und des unmittelbaren staatsbürgerlichen Lebens traten, keine die Menschen thatkräftig vereinigende, neu belebende Grundlage mehr fand — und mit der Lehre von der Materie, der Befreiung der Seelen aus derselben, vermöge der ewigen Ideen u. s. w., erst von namhaftem Einflusse wurde, als das Christenthum längst zur Herrschaft im Abendlande gelangt war.

Die Lehre des Christenthums aber (— es ist hier von ihr die Rede in ihrer allgemeinen geschichtlichen Bedeutung und Wesenheit, nicht von der historischen Person Jesu, dem Einfluss des damaligen Messiasglaubens auf ihn selber, seiner Ansicht von dem nahen Ende der Welt u. s. w. —), ist zunächst dadurch dem Buddhismus nahe verwandt, dass auch sie auf die Reinigung des Gemüthes von Begierde und Leidenschaft, auf die Ueberwindung der selbstischen Triebe den Hauptton legt. Ihr ganzer Inhalt ist bei Matthäus in wenigen Worten zusammengefasst (22, 37): „Du sollst lieben Gott, deinen Herrn, von ganzem Herzen, von ganzer Seele und von ganzem Gemüth. Dies ist das vornehmste und grösseste Gebot. Das andere aber ist dem gleich: Du sollst deinen Nächsten lieben als dich selbst“ — (5, 43—48). „Ihr habt gehört, dass gesagt ist: Du sollst deinen Nächsten lieben, und deinen Feind hassen. Ich aber sage euch: Liebet eure Feinde, segnet die euch fluchen, thut wohl Denen, die euch hassen, bittet für die, so euch beleidigen und verfolgen; auf dass ihr Kinder seid eures Vaters im Himmel. Denn er lässt seine Sonne aufgehen über die Bösen und über die Guten, und lässt regnen über Gerechte und Ungerechte. Denn so ihr liebet, die euch lieben, was werdet ihr für Lohn haben? Thun nicht dasselbe auch die Zöllner? Und so ihr auch nur zu euren Brüdern freundlich thut, was thut ihr Sonderliches? Thun nicht die Zöllner auch also? Darum sollt ihr vollkommen sein, gleichwie euer Vater im Himmel vollkommen ist.“ Aber der Buddhismus kennt keinen Vater im Himmel, er ist in seiner reinen Form durchaus verneinend, während hier das Streben nach der Gottähnlichkeit und damit die volle Bejahung des Lebens ausgesprochen wird, nur dass dieselbe auf der Erde geübt werden soll in Barmherzigkeit, in Verschmähung der irdischen Güter, um der ewigen Seligkeit theilhaftig zu werden. Der Buddhismus ist

wirklich durch und durch Pessimismus, diese christliche Lehre dagegen verhält sich pessimistisch nur gegen die creatürliche, unmittelbare Selbstsucht des Einzelwesens. „Denn Gott hat seinen Sohn nicht gesandt in die Welt, dass er die Welt richte; sondern: dass die Welt durch ihn selig werde" (Joh. 3, 16). Diese Seligkeit (das ewige Leben 1. Joh. 2, 25) aber ersteht aus der Verneinung der Lust dieser Welt (1. Joh. 2, 15—17). „Denn Alles, was in der Welt ist, (nämlich des Fleisches Lust, und der Augen Lust, und hoffährtiges Leben), ist nicht vom Vater, sondern von der Welt. Und die Welt vergeht mit ihrer Lust; wer aber den Willen Gottes thut, der bleibet in Ewigkeit." Sinnesänderung, Abwendung von der selbstischen Begier, und völliges Eingehen in den göttlichen Willen, das ist somit der Kern der christlichen Lehre, welche einerseits Erlösung giebt aus der Welt der irdischen Erscheinung, der Sünde, andererseits das Himmelreich setzt in die Gemeinschaft göttlichen und menschlichen Wesens. Folgerichtig führt auch diese Lehre zur völligen Entsagung von der Welt, zur Aufhebung alles persönlichen Wollens, zur Abkehr und zum Mönchthum, dem aber sofort die weltliche Herrschaft der Kirche auf dem Fusse folgt, in welcher nicht selten in der widerwärtigsten Form die Selbstsucht, die Bejahung des Lebens, ohne welche überhaupt kein kräftiges Wirken möglich ist, sofort wieder lebendig wird. —

Was aber zeigt sich überall als der Kern jener (wie aller) Weltanschauungen? Dass das unmittelbare selbstische Leben im Leben selber, während es seine Befriedigung sucht, auf Verneinung stösst; die Genüsse und Freuden haben keine Dauer, gewähren nicht die erwartete Befriedigung, Leiden und Schmerz sind ihr unvermeidliches Gefolge, und es bedarf einer Erhebung über die Selbstsucht, um dauernden Frieden, untrügliches Glück zu erlangen. Das Leben ist somit ein Kampf, als dessen Ziel die sittliche Erhebung über die Selbstsucht erscheint.

Mehr oder weniger ist dies der Inhalt jeder religiösen, d. h. gemein menschlichen Weltanschauung; er findet sich im Judenthum wie im Buddhismus, bei Christus wie bei Sokrates. Ja dieselbe Anschauung spiegelt sich in den volksthümlichen Weisheitssprüchen aller Zeiten und Völker, weil — und so gelangen wir wieder zu dem Satze, von welchem schon weiter oben die Rede war, —

jeder Mensch, bewusster oder unbewusster, dieselbe Erfahrung macht.

Theoretisch, sowohl im ausgebildeten Mythos der einzelnen Religion und dem festgegliederten Systeme der entsprechenden Kirche, wie in dem wissenschaftlichen Lehrgebäude einzelner Denker, nimmt diese Weltanschauung allerdings die verschiedenste Gestalt an; praktisch jedoch ist diese Verschiedenheit viel mehr eine Verschiedenheit der Intelligenz als eine des Handelns.

Selbstsüchtig handeln gilt überall für schlecht, und die wirkliche Güte des Einzelnen hängt ab von der innern Erfahrung, dass Selbstüberwindung die Bahn ist zum geläuterten Dasein, zur sittlichen Existenz, die jene Befriedigung wahrhaftig gewährt, welche die rohe Begier nur vorspiegelt. So erzeugt die Verneinung, welche der unmittelbaren Bejahung der Selbstsucht entgegentritt, den Bruch dieser Selbstsucht, aus ihr aber geht eine Umwandlung des Wollens hervor, jene Reinheit der Gesinnung, welche in ihrer Vollendung mit dem Worte: Heiligkeit bezeichnet wird. Sie gestaltet das selbstsüchtige Einzelwesen zur sittlichen Persönlichkeit, sie bleibt nicht bei der blossen Verneinung des Lebens stehen, sondern bejaht dasselbe abermals, indem sie die blinden Begierden und Leidenschaften, das unmittelbare Wollen, umgestaltet zum Wohlwollen, welches sich und alle Wesen von dem aller Entfaltung in der Erscheinungswelt anhaftenden Bösen befreit, und zu wahrhaft selbstbefriedigendem Wirken erhebt.

Bejahung des unmittelbaren Daseins, der ursprünglichen Selbstsucht, — Verneinung derselben in Erfahrung von Leid und Schmerz, Krankheit und Tod, — Erhebung über Beides durch Brechung des Eigenwillens und damit ein neues Dasein, eine neue andre Bejahung der Welt, das ist der Inhalt des Lebens. Das Leben ist der sittliche Prozess des Einzelnen wie der Gesammtheit.

In blindem Drange stürzt das Einzelwesen in die Weit, leidet Schiffbruch und rettet sich daraus durch Umwandlung seines Eigenwillens in reines Wohlwollen; die vergällte Freude am Dasein kehrt mit dieser Erfahrung als reine Freude am Leben zurück, und der Genuss des Lebens wird ein dauernder. Verstummt ist die Klage über das Elend der Welt, der naive Eigenwille, der sich

für gut hielt, hat die Erfahrung des Bösen gemacht und Erlösung gefunden. Lustig sieht der ursprüngliche Eigenwille in die Welt hinein, bittre Schmerzen wandeln die Lust in Traurigkeit, und dieselbe Welt erscheint als die Wohnung alles Jammers und Elendes, aber diese Erfahrung bringt zugleich ein helles Licht in die Finsterniss, und ihr End-Ergebniss ist jene unzerstörbare sittliche Heiterkeit, welche ein neues Dasein gebiert, und die Welt verklärt durch die Versöhnung der Gegensätze in vollendetem Wohlwollen.

Das ist die allgemeine Erfahrung von dem, was das Leben sei, die Erfahrung, welche das Leben selber einem Jeden entgegenbringt, mag das Dogma seiner Religion, seiner Philosophie noch so verschieden lauten. Die Formen der Vorstellungen (der Vorstellungskreis) sind allenthalben mehr oder weniger verschiedene, die des Handelns und Wirkens, des sittlichen Thuns zeigen eine wesentliche Uebereinstimmung.

Eine theoretische Erklärung des Werdens der Welt, der Geburt des Einzelwesens, seiner Bestimmung nach dem Tode ist bisher stets missrathen, oder wenigstens äusserst mangelhaft geblieben, da die Erfahrung hierüber sehr unvollständig ist, und die Grenzen unsres Gesichtskreises zwar leicht phantastisch zu überspringen, sehr schwer aber wahrhaft zu erweitern sind; praktisch hingegen ist das Räthsel gelöst von Anbeginn an, aber keinem Gegenwärtigen, keinem Späteren ist die Lösung desselben erspart. Das Maass seiner intellectuellen Befähigung vermag keiner zu erweitern, seinen eigensinnigen Willen zu brechen wird jeder durch die Erfahrung belehrt. Sinnreich redet daher z. B. Thomas a Kempis von einer Blindheit des Herzens, nicht des Verstandes, und die Wandelung des ursprünglichen Eigenwillens wird als Wiedergeburt bezeichnet, als eine vollständige Umkehr des früheren Wesens. Eben so richtig ist auch die Ansicht, dass solche Umkehr nicht durch blosses Lehren und Belehren erzeugt werden könne; vielmehr beruht sie wesentlich auf der persönlichen Erfahrung, welche nach mehr oder weniger Einzelfällen, gleich einem nach und nach aufgehäuften Zündstoffe, häufig bei einer scheinbar geringfügigen Veranlassung, plötzlich und unerwartet als Erleuchtung über das wahre Wesen der Welt und des eignen Selbsts hervorbricht. Selbst-

verständlich wird dadurch das ursprüngliche natürliche Wesen des Selbsts nicht geändert, stets machen sich die Begierden, die Leidenschaften, die Neigungen geltend, welche eben diesem bestimmten Wesen eigenthümlich sind; aber die Richtung, die Wirksamkeit derselben wird umgekehrt, weil die Gesammtrichtung eine entgegengesetzte geworden ist. Zugleich liegt aber hierin auch die Ursache, warum der Kampf mit der eignen Natur doch eigentlich nie aufhört, warum die Grenzlinie für die rein wohlwollende, antiegoistische Bejahung der Welt nie mit unbedingter Sicherheit ein für alle Mal festgestellt werden, warum keiner jemals sich unerschütterlich „heilig" dünken kann.

Dass dem so sei, dass das Leben seiner innersten Natur nach eine sittliche Aufgabe, nicht ein Verstandesräthsel stellt, das bedarf keiner künstlichen, weit hergeholten Beweise, das spricht es viel mehr selbst alltäglich und allenthalben aus, in der Antwort, welche die Erfahrung dem Dasein auf seine ungestüme Frage nach dem Wohlsein ertheilt. Die Menschen aber sehen sich um nicht nach denen, die viel wissen, sondern die recht thun; sie legen besondern Werth nicht auf einen hellen Verstand, sondern auf ein reines Herz; sie schätzen nicht die Gelehrsamkeit hoch, sondern die Erfahrung, — sie sind empfänglich weniger für angelernten äusseren Schliff, als für wirkliche Bildung, — sie fragen nicht so sehr nach Wahrheit, als sie sich der Weisheit bedürftig fühlen, — sie begehren seltener nach Ansichten, desto öfterer aber nach Einsicht, — und wünschen aus der dunklen Unsicherheit ihres unmittelbaren Daseins in die Gewissheit eines unanfechtbaren Seins und Wesens erhoben zu sein, sobald zum ersten Male die grosse Meisterin: die Noth, Leibes- und Herzens-Noth an sie herangetreten ist.

Sehr naiv drückt ein altdeutscher Spruch den ersten unmittelbaren Zustand des Lebens aus:

Ich komm und weiss nicht von wann,
Ich leb' und weiss nicht wie lang,
Ich geh' und weiss nicht wo hin,
Mich wundert's, dass ich fröhlich bin.

Und diese Fröhligkeit hat gar bald ein Ende; die drei ersten Bedenken treten in den Vordergrund, theoretisch bleibt ihre Lösung mehr oder weniger zweifelhaft, praktisch aber verschwinden sie

vor der Selbstgewissheit sittlichen Thuns, welches die vergängliche Fröhlichkeit in unvergängliche Heiterkeit umwandelt.

III.

Was das Leben sei, das also erfährt der Mensch, er wird dessen inne; zugleich aber ist er ja selbst der Träger dieses Lebens, er selbst der Hauptdarsteller in diesem Schauspiel, worüber er sich noch eben wunderte, was ihm so fremdartig entgegentrat. Von wem anders, als von ihm selbst, geht das Dasein in der Erscheinungswelt aus?

Es ist ein treffendes Wort von Steffens: Im Menschen gingen der Welt die Augen auf. Nur indem die Natur im Menschen sich selbst anschaut, ihrer selbst sich bewusst wird, ist sie vorhanden. All' ihre Erscheinungsformen bilden nur die Grundlage, auf welcher der Mensch auftritt, gewissermaassen eine Piramide, als deren Spitze der Mensch erscheint. Er ist die höchste Gestalt der natürlichen Welt, in welcher diese sich selbst anschaut, — eben so gut aber könnte man sagen: er ist ihre einzige, er ist überhaupt die Welt, weil ohne sein erkennendes Auge überhaupt kein Dasein bemerkbar wäre. Der Mensch ist der Welt A und Ω, mit seinem Erscheinen beginnt sie erst in die Erscheinung zu treten, und wenn er die Augen schliesst, ist es Nacht, da nichts mehr erkennbar ist.

Schon hieraus, noch mehr aber aus dem unmittelbaren und mittelbaren Verständniss der Erscheinungswelt, soweit es sich dabei um den Menschen als ihren Mittelpunkt handelt, ergiebt sich, dass zwischen dem Menschen und der natürlichen Welt, die ihn umgiebt, eben so gut ein unbedingter wie gar kein Gegensatz obwaltet. Unbedingt steht der Mensch ihr gegenüber, als der allein Erkennende; aber der Gegensatz verschwindet, wenn man bedenkt, dass solche Erkenntniss, wie das darauf begründete Verhältniss des Menschen zur Erscheinungswelt nur vorhanden ist vermöge der ursprünglichen Gleichartigkeit des Wesens beider. Nicht nur also erkennt der Mensch die Welt, und ohne ihn ist sie nicht

denkbar, sondern er stellt auch ihr eigenstes Wesen dar in der erfahrungsgemäss höchsten Entwicklungsform, die zugleich alle anderen Formen in sich fasst. Der Mensch ist Anfang und Ende der Welt, wie er zugleich ihr innerstes Wesen zur Darstellung bringt. Alle Erfahrung dessen, was das Leben sei, läuft daher darauf hinaus, dass der Mensch erfährt, was er selber ist; während noch vor aller Erfahrung der Mensch selbstgewiss in die Welt hinausgeht, als wär' sie sein eigen, nur von ihm abhängig und lediglich um seiner selbst willen vorhanden.

Die Frage nach dem, was die Welt sei? ist daher gleichbedeutend mit der: was ist der Mensch? Beider Wesen ist, im Grunde genommen, dasselbe; aber was in den einzelnen Formen der Natur zerstreut erscheint, gebunden und getrennt, ist im Menschen zusammengefasst und erscheint in ihm eben so sehr als Urgrund, wie als letzter Zweck der Natur. Gleichartig mit der Welt, und doch ein anderer, wenn man seine Erscheinung mit den einzelnen Naturformen vergleicht, — löst sich dieser Widerspruch nur durch die Erfahrung, dass der Mensch die ganze Natur, die ganze Welt ist und erkennt, und in ihm erst diese Welt wirklich vorhanden ist, die sich in zahllosen stufenmässig entwickelten Formen um ihn zeitlich und räumlich ausbreitet.

Diese Erkenntniss giebt die Erfahrung, giebt jede unbefangene Betrachtung der Natur, wie der Geschichte; die vollendetste Form der Welterscheinung ist der Mensch, und zwar nicht, gleich den anderen Naturformen, als Gattung und Art, sondern als dieser bestimmte, einzelne, als Person.

Diese Auffassung bedingt aber auch eine andere Beantwortung der Frage nach dem: An sich, der Welt (und des Menschen), nach dem „Ding an sich", — wie der wissenschaftliche Ausdruck lautet, als die, welche als die nächstliegende nicht selten gegeben wird. —

Gewöhnlich fragt man darnach, was der Mensch, was die Welt sei, an sich, abgesehen von der besondern Form ihrer Erscheinung. Diese Frage ist gleichbedeutend mit der: was ist das Wesen, welches allen diesen Erscheinungen zu Grunde liegt? Es ist aber hierbei ein bedeutsamer Unterschied nicht zu übersehen. Die Erscheinung ist nämlich die Äusserung dieses Wesens, und das

Wesen ist nur erkennbar, ist nur vorhanden, soweit es erscheint. In diesem Sinne ist die Frage nach dem Grundwesen der Erscheinungswelt gleich der: was ist das Gemeinsame aller Erscheinung, aller bestimmten Form? — Anders aber stellt sich die Sache, wenn man die Erscheinung als unwesentlich betrachtet, ihre Form trennt von ihrem Inhalte, und dann fragt nach dem Wesen an sich, welches ausserhalb der Erscheinung bestehe. Auf das erstere ist eine bestimmte Antwort möglich, weil die Erfahrung sie ohne grosse Schwierigkeiten ertheilt; die zweite Frage dagegen richtet ihren Blick in's Unerkennbare, und schiebt daher als Antwort entweder einen ganz allgemeinen Begriff unter, z. B. Weltseele, Gott, Sein u. dgl., der gar nichts erklärt; — oder sie ist ehrlich genug, die Leerheit einzugestehen, und erklärt als das wahre Grundwesen der Welt, abgesehen von ihrer angeblich nur täuschenden Erscheinung — Nichts. Letzteres thut ganz offen der Buddhismus, und eben darauf laufen alle Systeme der Materialisten, so wie die strengen Schlüsse jenes Idealismus hinaus, der als Endpunkt des Lebens die völlige Aufhebung desselben betrachtet. Damit ist aber auch die Deutung der ganzen Erscheinungswelt als einer nichtigen gegeben; materiell ist sie die Herrschaft des Zufalls, bei den Idealisten die des Irrthums, der Sünde, — eine fortwährende Dissonanz, deren Auflösung unvernehmbar ist, weil dieselbe eben im Aufhören überhaupt bestehen soll. Mit unbekannten Grössen allein aber kann Niemand rechnen, und was angeblich seine Wesenheit ausserhalb der Erscheinungswelt haben soll, ist völlig wesenlos, weil vom Wesen überhaupt verständlicher Weise nur geredet werden kann, soweit es wahrnehmbar ist, soweit es erscheint.

Somit werden wir auf die erste Fassung der Frage zurückgewiesen: Was ist das Wesen der bestimmten Erscheinungen? Liegt ihnen ein Gemeinsames zu Grunde, und als was wird dieses Gemeinsame vermöge seiner Äusserungen erkannt?

Gemeinsam aber allen Gestalten, die wahrgenommen werden, ist die Zusammengehörigkeit von Inhalt und Form; sie *sind* als was sie *erscheinen*, — sie *erscheinen* als was sie *sind*. Indem das Einzelwesen an's Licht tritt, entfaltet es eben sich selber, giebt sein eigenstes, innerstes Wesen kund, und es gilt nicht, *hinter* seiner Erscheinung sein Wesen an sich, ein Ding an sich

aufzuspüren, sondern diese seine Erscheinung vollständig nach allen Seiten hin zu erkennen, um zu erfahren, was es sei. In diesem Sinne ist der Ausspruch des Aristoteles zu verstehen, dass die vollständige Erfahrung von einem Dinge sein Begriff sei; solche Erfahrung und Schärfe der Auffassung befähigte Cuvier, aus einzelnen bekannten Thiertheilen das ganze Thier vollständig und richtig auszubauen, und in ähnlicher Weise, Lebensgrund und Lebensäusserung als wesentlich ein und dasselbe betrachtend, sagt Schiller's Wallenstein:

Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiss ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Mit einem Worte: das Wesen der Welt kommt durch ihre Erscheinung zur Erfahrung, und nur durch diese; diese Erfahrung giebt uns die Erkenntniss der einzelnen Lebenserscheinungen ausser uns, wie die unsres eignen Wesens.

Die Richtigkeit dieses Satzes tritt am klarsten hervor da, wo unser Erkennen und sein Gegenstand nicht getrennt, sondern ganz unmittelbar Eines sind: an uns selbst; am selbstbewussten Ich. Denn auch dies, sein eigenstes Wesen erkennt der Mensch nur soweit, als es ihm durch sein Wirken Gegenstand des Vorstellens wird, und die Erfahrung dieses Wirkens macht seine Selbsterkenntniss, so wie die Summe seines Vermögens aus. Dies allein ist die richtige Bedeutung des sokratischen: Erkenne Dich selbst. Darüber hinaus herrscht Finsterniss. Aus dunklem Grunde tritt der Mensch, gleich allen anderen Gestalten des Lebens an's Licht, nur soweit dies geschieht, soweit sie Form bildend wirken, sind sie erkennbar, aber sie sind auch nur da, soweit dies der Fall ist. Jegliches Wesen ist, soweit es eignes Wesen schafft; und für die Erkenntniss ist sein Wesen gleich der Gesammtheit seiner bestimmt erkennbaren Eigenschaften.

In Bezug auf uns selbst, wird es Niemandem im Ernste einfallen können, die Wahrheit dieser Behauptung zu bestreiten. Was aber von uns selbst, von unserer Selbsterkenntniss gilt, das gilt auch von dem gesammten Kreise unserer Erfahrung. Stets halten wir die deutlich erkannte Erscheinung für den unzweifelhaften Ausdruck ihres Wesens. Offen und wahr liegt, trotz aller eigenthümlichen Bedingungen unseres Erkenntnissvermögens, die ganze Welt

der Erscheinung vor uns, und ihr einmal erkanntes Gesetzthum (Einheit von Inhalt und Form) trügt niemals; mit unmittelbarer Gewissheit wirken wir darauf ein. Ja diese unmittelbare Gewissheit geht der eindringenden Erkenntniss vorher, sie ist die Voraussetzung derselben.

Worauf aber beruht schliesslich diese Voraussetzung? — Auf der Annahme der Gleichartigkeit unseres Wesens mit dem der Welt, oder vielmehr umgekehrt: auf der Gleichartigkeit des Wesens der Welt mit dem unsrigen. Das ist aber nicht so zu verstehen, als wäre das Wesen des Menschen gleich jeder beliebigen anderen Gestalt der Erscheinungswelt; — der indische Spruch: „Das bist du“ ist abgeschmackt, sobald darunter eine unterschiedlose Gleichheit aller einzelnen, besonderen Dinge verstanden werden soll, und tritt in aller Grassheit hervor, wenn z. B. der einzelne Mensch um eines Thieres willen die entsetzlichsten Schmerzen erdulden will; ebenso unsinnig ist die pantheistische Anschauungsweise, die streng beim Worte genommen, auf Lenau's Charakteristik im Savonarola:

> Allgöttler! eures Gottes Glieder
> Streift hier vom Baum der Wintersturm;
> Dort schiesst den Gott ein Jäger nieder;
> Hier nagt er selber sich als Wurm. u. s. w.

nichts zu antworten vermag. Vielmehr lässt die Erfahrung von der Gleichartigkeit unseres Wesens mit dem aller Wesen, aller bestimmten Gestalten, gleichzeitig einen ebenso wesentlichen Unterschied zwischen uns und diesen Gestaltungen hervortreten. Der Mensch nämlich erfährt sich als die selbstbewusste Spitze dieser Erscheinungswelt; stufenweise steigen die einzelnen Gebilde derselben bis zu ihm hinan; aber jede derselben, so vollendet in sich sie erscheint, so lange sie nur für sich betrachtet wird, erscheint andrerseits, in Beziehung zu anderen betrachtet, nur als das Glied einer Kette von Erscheinungen, deren letzte und vollendetste der Mensch ist. Alle Glieder dieser Kette, alle Gestalten der Welt sind nur vorhanden als Grundlage des Menschen, sind gegenständlich nur da im Bewusstsein desselben. Gemeinsam ist allen der dunkle, scheinbar völlig unerkennbare Naturgrund, — gemeinsam ist allen das An's-Licht-treten dieses ihres Grundwesens in bestimmter Gestalt, und auf dieser Gemeinsamkeit beruht zugleich für den Menschen

die Möglichkeit des Erkennens der Welt, sowie des Handelns in derselben; aber verschiedenartig ist die Besonderheit der einzelnen Wesen, die blind neben einander aufschiessen und ohne vorhergegangene Kenntnissnahme vom andern nur sich selber setzen. Von der einfachsten unorganischen Gestalt bis zum entwickelsten Thier ist jegliches Wesen nur erfüllt von der eigenen blinden Nothwendigkeit, erkennt weder sich noch anderes; der Mensch erkennt sich selber und sie alle, und dieses Selbstbewusstsein (was für uns ohne den doppelten Gegensatz des eigenen Leibes und der Erscheinungswelt nicht denkbar ist), macht ihn zum Herrn seiner selbst und der ihn umgebenden Welt. Alle anderen Wesen gestalten sich bewusstlos, bringen sich blind zum Ausdruck, ihre bestimmte, sie scharf von anderen unterscheidende Art wird nur vom Menschen erkannt, und so folgen sie lediglich ihrer eigenen Nothwendigkeit. Nur der Mensch erfährt allmälig sich selbst und die Welt, diese Erfahrung bestimmt die eigenthümliche Entwickelung seiner Ausbildung.

Alle anderen Gestalten wachsen, der Mensch allein bildet sich. Was er aber bildet, ist nicht die ihn von jenen trennende Erkenntniss allein, sondern diese Erkenntniss, das Bewusstsein von sich und Anderem ist nur die Handhabe, das Werkzeug zur Gestaltung seines eigenthümlichen Wesens, was nach und nach sich entwickelt, und ihm, je schärfer sich diese Entwickelung ausprägt, einerseits den Charakter dieser bestimmten, keiner anderen gleichen Persönlichkeit giebt, andererseits aber ihn doch gerade in dieser besondersten Ausbildung als die vollendetste, die ganze Welt umfassende (darstellende) Erscheinung kennzeichnet.

Was aber ist dieser dunkle Naturgrund der einzelnen organischen wie unorganischen Vorstufen des Menschen, was ist dieses dunkle Wesen im Menschen selber? Dieses Wesen, was der ganzen Erscheinungswelt gemeinsam, doch in jedem verschieden geartet auftritt, und im selbstbewussten Menschen als der eigentliche, einzige Mittelpunkt der Welt erscheint? Was ist der Inhalt all dieses Daseins?

Die Erfahrung giebt auch hierauf eine sehr einfache Antwort: jede Gestalt der Erscheinungswelt ist nur vorhanden vermöge eines fortwährenden Wirkens; jegliches Ding wirkt, bewirkt

zunächst und allein sich selber, setzt sein eigenes Wesen, und erscheint uns als der unmittelbare Ausdruck eines bewustlosen Eigenartigen, oder, wenn man vom Wesen des Menschen, als dem allumfassenden, die charakteristische Bezeichnung übertragen will: als bewusstloser Eigenwille. Jedes Ding, könnte man daher sagen, will sich selber, nur sich selber, und dieser sein Wille ist sein Wesen. Eigenwille ist der innerste Kern jeder Erscheinung. Vermöge seines Eigenwillens ist jegliches Ding dies und kein anderes, trägt es einen bestimmten Charakter, hat es seine Eigenschaften, ist es von andern wesentlich verschieden. Erfahrungsgemäss kann daher eben so wenig von einem Ding an sich, wie von einem Willen an sich geredet werden, — das Ansich der Dinge, wie das Ansich des Willens, abgesehen von den bestimmten Bedingungen jener, von dem bestimmten Willen dieses, ist ein leerer Begriff, ein völlig Unterschiedloses, mit welchem, als einem jeden Kennzeichens baarem, entweder gar nichts anzufangen ist, oder dessen ernsthafte Aufstellung jegliche Besonderheit aufhebt und zu — Nichts führt.

Die einseitige Betonung der angeblichen Gleichheit oder Gleichartigkeit (Identität) nicht nur der gegenständlichen Welt in sich, sondern derselben mit dem Wesen des Menschen ist daher völlig unfruchtbar; ein unterscheidendes Kennzeichen nach dem andern wird fallen gelassen, bis der Inbegriff alles Daseienden auf ein ganz Allgemeines zurückgeführt ist, was jede bestimmte Vorstellung aufhebt, gar keine Anschauung mehr giebt und somit leer ist. Die nähere Bestimmtheit, die Besonderheit aber, ist in diesen allgemeinsten Begriff nur zu bringen durch die erfahrungsgemässe Anschauung der wirklichen Gestaltungen, während eine aufrichtige Beobachtung selbst bei jener in's Allgemeinste gehenden Darstellung wird zugeben müssen: dass dieses Allgemeinste doch nur vom Menschen selber hergenommen ist, mag dasselbe nun als Geist, Materie, Lebenskraft, Wille oder sonst wie bezeichnet werden. Denn der Mensch ist der Mittelpunkt der Welt, er ist nicht nur da, sondern er erkennt auch die andern Gestalten, er ist nicht nur selbstbewusst, sondern dies Selbstbewusstsein schliesst zugleich das Bewusstsein von der Welt in sich. Das *principium individuationis* (der Besonderheit, eigenwilligen Daseins) hat in ihm seinen schärfsten Ausdruck gefunden, und weil dies der Fall ist, ist er der

Spiegel der ganzen Erscheinungswelt. Seine Entwickelung aber geht nicht nach kurzer Ausbildung des eignen Wesens zurück ins unterschiedlose Allgemeine, sondern führt ihn zu einer steigenden Entfaltung eigensten Wesens, was zugleich mehr und mehr in das Wesen aller Dinge einzugehen und dasselbe zu gestalten vermag. Ganz unmittelbar zeigt dies die durch den Menschen für seine Zwecke gebildete (cultivirte) Erde, — noch mehr die Wirksamkeit bedeutender Menschen selber, die stets etwas Prophetisches an sich tragen, in welcher besondern Richtung sie sich auch bethätigen mögen.

Wenn man daher so oft hervorgehoben hat: nicht das Individuum will die Natur, nicht an dem Einzelnen liegt ihr etwas, sondern an der Gattung, so ist dies nur von dem einseitigen Standpunkte aus richtig: dass wir fortwährend eine Menge von Einzelwesen entstehen und vergehen sehen, während an ihrer Stelle stets neue aufschiessen, jene ersetzend, — so dass eben daraus hervorgeht, wie der Natur nichts am Einzelnen liegt, sondern an der Erhaltung der Gattung. Jedes Einzelne erscheint — (wird geboren) — und verschwindet (stirbt) wieder; seine Art aber besteht fortwährend, — so lehrt die Natur. Aber sie lehrt auch zugleich, dass die Gattung nur besteht in den Individuen, dass einzelne Arten aussterben können, dass dieselben zeitlichen Wandelungen unterliegen, dass endlich der Satz Individuum-Gattung und umgekehrt, worauf eigentlich diese ganze Ansicht hinausläuft, gerade nur von dem gilt, was ohne Selbstbewusstsein streng genommen doch nur im Menschen vollständig zur Welt kommt, während beim Menschen die einzelnen Individuen unter einander verschieden, eigenartig sind. Eine treffliche Erläuterung hierzu giebt eine Stelle Schopenhauer's (Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 1, Buch 2, §. 26), welche beiläufig bemerkt, schlecht stimmt zu seiner unsrer Ansicht nach unhaltbaren Lehre von den Ideen des Willens an sich: „Auf den oberen Stufen der Objectität des Willens sehen wir die Individualität bedeutend hervortreten, besonders beim Menschen, als die grosse Verschiedenheit individueller Charaktere, d. h., als vollständige Persönlichkeit, schon äusserlich ausgedrückt durch stark gezeichnete individuelle Physiognomie, welche die gesammte Corporisation mitbegreift. Diese Individualität hat bei weitem in solchem Grade kein Thier; sondern nur die oberen

Thiere haben einen Anstrich davon, über den jedoch der Gattungscharakter noch ganz und gar vorherrscht, ebendeshalb auch nur wenig Individualphysiognomie. Je weiter abwärts, desto mehr verliert sich jede Spur von Individualcharakter in den allgemeinen der Species, deren Physiognomie auch allein übrig bleibt. Man kennt den psychologischen Charakter der Gattung, und weiss daraus genau, was vom Individuo zu erwarten steht; da hingegen in der Menschenspecies jedes Individuum für sich studirt und ergründet sein will, was, um mit einiger Sicherheit sein Verfahren zum Voraus zu bestimmen, wegen der erst mit der Vernunft eingetretenen Möglichkeit der Verstellung, von der grössten Schwierigkeit ist. — — Ferner ist es als ein Phänomen jenes den Menschen von allen Thieren unterscheidenden eigentlichen Individual-Charakters anzusehn, dass bei den Thieren der Geschlechtstrieb seine Befriedigung ohne merkliche Auswahl sucht, während diese Auswahl beim Menschen, und zwar auf eine von aller Reflexion unabhängige, instinctmässige Weise, so hoch getrieben wird, dass sie bis zur gewaltigen Leidenschaft steigt. Während nun also jeder Mensch als eine besonders bestimmte und charakterisirte Erscheinung des Willens, ja gewissermaassen als eine eigne Idee anzusehen ist, bei den Thieren aber dieser Individual-Charakter im Ganzen fehlt und nur noch die Species eine eigenthümliche Bedeutung hat, ja seine Spur immer mehr verschwindet, je weiter sie vom Menschen abstehn, die Pflanzen endlich gar keine Eigenthümlichkeiten des Individuums mehr haben, als solche, die sich aus äuseren günstigen oder ungünstigen Einflüssen vollkommen erklären lassen; so verschwindet endlich im unorganischen Reiche der Natur gänzlich alle Individualität. Bloss der Krystall ist gewissermaassen als Individuum anzusehen: er ist eine Einheit des Strebens nach bestimmten Richtungen, von der Erstarrung ergriffen, die dessen Spuren bleibend macht: er ist zugleich ein Aggregat aus seiner Kerngestalt, durch eine Idee zur Einheit verbunden, ganz so, wie der Baum ein Aggregat ist aus der einzelnen treibenden Faser, die sich in jeder Rippe des Blattes, jedem Blatt, jedem Ast, darstellt, wiederholt und gewissermaassen jedes von diesen als ein eigenes Gewächs ansehen lässt, das sich parasitisch von grösseren nährt, so dass der Baum, ähnlich dem Krystall, ein systematisches Aggregat von kleinen Pflanzen ist, wie-

wohl erst das Ganze die vollendete Darstellung einer untheilbaren Idee, d. i. dieser bestimmten Stufe der Objectivation des Willens ist. Die Individuen derselben Gattung von Krystallen können aber keinen andern Unterschied haben, als den äussere Zufälligkeiten herbeiführen: man kann sogar jede Gattung nach Belieben zu grossen oder kleinen Krystallen anschiessen machen. Das Individuum aber als solches, d. h. mit Spuren eines individuellen Charakters, findet sich durchaus nicht mehr in der unorganischen Natur."

Somit erscheint der Mensch als die höchste Entwickelungsstufe der Welt, und zwar so, dass diese ohne ihn gar nicht denkbar ist, und alle unorganischen und organischen Erscheinungen derselben nur Theilvorstellungen von ihm selber sind. Der Mensch, indem die Welt in ihm sich vollendet, ist zugleich ihr Grund; — Blüthe und Wurzel zugleich. Indem der Mensch zum Bewusstsein kommt, erfährt er zugleich sich und die Welt, und diese Erfahrung bildet ihn aus zur bestimmten Persönlichkeit, die auf Grundlage eines individuellen Charakters, einer natürlichen, unmittelbaren Beschaffenheit, nicht mehr den blossen Eigenwillen darstellt, wie alle andern Erscheinungen, sondern vermöge dieses Willens (wir kommen hier auf Früheres zurück) allen andern Erscheinungen gerecht zu werden strebt. Im Reiche der Natur herrscht der Kampf der Einzelerscheinungen gegen einander, jedes setzt nur sich, will nur sich; — der Mensch beginnt in gleicher Weise, aber die Erfahrung seines Lebens, bricht sein rein naturalistisches Wesen, lehrt ihn in Schmerz und Noth Selbstüberwindung, und aus ihr geht jene Verklärung des eignen Wesens hervor, welche im Gegensatz zum Eigenwillen, mit dem Ausdrucke: reiner Wille, Wohlwollen, bezeichnet wird. Im Heil der Andern findet nun der Einzelne sein eignes Heil, je mehr er sein egoistisches Wollen überwindet, um so mächtiger wird sein Wirken; je mehr er sich von jenem reinigt, um so reiner wird seine Erkenntniss; je weniger er auf seine Person bedacht ist, um so ausgeprägter, vollendeter wird seine Persönlichkeit. Mit andern Worten das Wesen des Menschen beruht in der Entwicklung seiner Sittlichkeit. Hierzu aber kann jeder gelangen, gelangt, wenn auch in sehr verschiedenem Grade jeder, weil das Leben, die Erfahrung unmittelbar es jedem beibringt; der Unterschied in der Schärfe des

Erkenntnissvermögens mag noch so verschieden sein; auch hat das äussere Lernen hierauf den allergeringsten Einfluss. Die Erfahrung macht nicht nur klug, sondern weise, das heisst, sie lehrt nicht nur, wie der Mensch sein selbstsüchtiges Wesen am besten und sichersten zum Ausdruck bringe, — jene Pfiffigkeit, über welche man manchmal bei scheinbar sehr beschränkten Menschen erstaunt, — sondern indem sie durch Verneinung selbstischen Wesens den Willen bricht, belehrt sie ihn ganz unmittelbar über sich selber, zeigt sie ihm das Unzulängliche seiner blinden Begierden, lässt ihn ohne Weiteres an sich selbst empfinden, dass sein Wesen durch solche Verneinung geläutert wird, und ruft dadurch die sittliche Umkehr hervor, — selbstverständlich aber stets auf Grund der individuellen Eigenschaften und Befähigung, deren kräftige Entwicklung wesentlich auf dem Widerspruche beruht, der ihnen in ihrem unmittelbaren Hervorbrechen entgegentritt.

Wird der Widerspruch aber unbedingt erhoben, d. h. wird das individuelle Wesen überhaupt als böse, das Leben als ein Übel betrachtet, so steht in der Regel hinter diesem Leben das glückselige, worin der Einzelne finden soll, was im irdischen Leben nicht zu finden sei. Wie das der heilige Bernardus *(de modo bene viv. cap. 42)* klassisch zum Ausdruck bringt in den Worten: *Nullus est qui in hac vita positus non suspiret. Ista vita lacrymis plena est. Vita ista a fletibus inchoat. Infans quando nascitur, a fletu incipit vivere. Infans quando egreditur de vulva prius incipit lugere quam ridere. Flentes proiiciuntur in hanc miseram vitam. Utilis est tribulatio; utiles sunt huius vitæ pressurae. Quanto in hoc sæculo frangimur, tanto in perpetuo solidamur. Quanto in praesenti tempore affligimur, in futuro gaudebimus. Si hic flagellis atterimur, purgati in iudicio inveniemur.*

Derselbe Bernardus sagt aber auch *(l. l. c. 40)*: *Sine ferro martyr esse poteris, si patientiam in animo veraciter reservaveris,* und diese Empfehlung der Geduld hat der Fürst der musikalischen Theorie, Zarlino, zum Gegenstand einer eigenen Abhandlung gemacht, theils aus wissenschaftlichem Eifer, theils zur Erleichterung der Leiden, die ihn in Folge langer Krankheit und des Todes seiner Mutter betroffen hatten. Der wesentliche Inhalt dieses Werkes stimmt, abgesehen von den dabei mitspielenden dog-

matischen Vorstellungen, mit dem bisher Gesagten in hohem Grade überein. Er vertritt nicht jene Geduld, die Alles still über sich ergehen lässt, — im 14. Kapitel setzt er auseinander, welche Dinge man nicht leiden dürfe *(a che l'huomo non dee sopportare quelle cose, che sono fatte ò dette in dishonore di Dio, et di Santa Chiesa; contra giustitia, et contra i buoni costumi")*, und beschreibt dann die Wirkungen der Geduld (Cap. XXIX.) u. A. in folgender Weise: „Sie bringt die Seele in einen ruhigen Hafen, befreit sie von dem entgegengesetzten Willen der Versuchungen, und den stürmischen Wogen der Trübsal. — — Sie besiegt und mässigt den entflammten Zorn, hebt den Neid auf, der die Menschen auseinanderbringt, macht mild, reinigt die Hefe des Willens, klärt den Geist, bricht die Heftigkeit der betrüglichen Üppigkeit, unterdrückt das Anschwellen der Gewaltthätigkeit, verlöscht heuchlerischen Eifer, erniedrigt und mässigt die Macht der Reichen, macht demüthig im Glück, stark im Unglück und sanftmüthig gegen Beleidigungen. Sie erhält bei den Jungfrauen die Unschuld, bei den Wittwen die schwere Keuschheit, in der Ehe die untrennbare Liebe. Sie erfreut den Frommen, ladet den Ungläubigen ein, empfiehlt den Sklaven dem Herrn, den Herrn Gott. Sie schmückt das Weib und lobt den Mann. Man liebt sie im Kinde, lobt sie am Jüngling, verehrt sie beim Greise; in jedem Alter und Geschlecht erscheinet sie schön. Durch die Geduld empfängt der Gerechte die Krone, der Sünder Verzeihung. Kurz, die Geduld giebt und verschafft uns jegliches Gut, und macht uns glücklich nicht nur in dieser Zeit voller Mühen, sondern auch in jener (künftigen) des Ruhmes und der Herrlichkeit."

Es ist für das Wesen der Sache gleichgültig, ob Zarlino dasselbe mit dem Worte *patienza* vollkommen zutreffend bezeichnet hat, — freilich legt er dabei auf das Leiden, Dulden einen etwas starken Accent, — unleugbar aber trifft seine Ansicht im Ganzen mit dem zusammen, was die Weisen aller Zeiten gelehrt, was die Einzelnen aller Zeiten unmittelbar an sich erfahren haben. Besiegung des blossen Eigenwillens, Bildung des Herzens, reine Gesinnung — Gerechtigkeit und Mitleid: das ist das Endziel des Lebens, hierin beruht das unzerstörbare Wohlsein des Daseins. Denn das Wesen der Menschheit ist Wille, nicht aber Intelligenz.

IV.

Durch die Erkenntniss aber erfährt der Mensch, was er will, erfährt er vom Eigenwillen der einzelnen ihm entgegentretenden Gestalten. Wie kein menschliches Herz schlägt ohne einen mit ihm unzertrennbar verbundenen Kopf, wie kein Kopf denkt oder vorstellt ohne ein ihm zugehöriges Herz, so sind erfahrungsgemäss Wollen und Erkennen im Menschen verbunden. Alles Wollen ist nur da, soweit es in's Bewusstsein tritt, alles Bewusstsein hat nur Inhalt, soweit es sich auf eine bestimmte Gestalt, als Ausdruck eines bestimmten Wollens bezieht, mit anderen Worten: alles Bewusstsein beruht auf Wahrnehmung und Anschauung. „Im Menschen gehen der Welt die Augen auf.“ Sehen wir aber dieses Aufgehen genauer an, so zeigt sich, dass der Mensch zunächst durch die Vermittlung seines Leibes Eindrücke empfängt; es wirkt Etwas auf ihn ein, und setzt sich ihm als Gegenstand entgegen, — das Wahrnehmen dieser Wirkung ist das erste noch dunkle Erkennen, das nach und nach, in fortgesetzter Erfahrung von Eindrücken von jedem derselben ein Bild bildet, eine bestimmte Vorstellung, die den bestimmten Eindrücken entspricht. Der Vermittler dieser Eindrücke ist der Leib aber in doppelter Beziehung: einmal in Bezug auf die Einwirkungen, welche von aussen kommend, Gegenstände ausserhalb (Welt) vermuthen, in die Erkenntniss treten lassen, andererseits aber in bestimmter Weise den Eigenwillen wach rufen.

Die stete Erfahrung jener Einwirkungen bildet sich zu einem umfassenden Kreise von Vorstellungen aus, welcher gleichmässig nach Aussen hin, — in Bezug auf die Gegenständlichkeit, — wie nach Innen, — in Bezug auf den Eigenwillen — wächst, sich erweitert und dadurch gleichsam einen Doppelkreis bildet, der als Weltanschauung und Anschauung des eignen Wesens auseinandergeht. Beide aber haben ihren gemeinsamen Mittelpunkt im Selbstbewusstsein. Im Selbstbewusstsein sind „Welt“ und „Ich“ unzertrennbar verknüpft; und die gesammte Weltanschauung des Einzelnen steht im genauesten Verhältniss zur besondern Beschaffenheit seines Eigenwillens, wie umgekehrt dieser letztere sein Gegenbild in ersterer hat. Je heftiger und einseitiger der Eigenwille sich geltend macht, um so einseitiger, nur der engen Sphäre des eigenen Willens ent-

sprechend, wird auch die damit verbundene Anschauung der Welt sein; — je mehr jene Einseitigkeit weicht, um so mehr weicht auch die Einseitigkeit der egoistischen Weltanschauung.

Der Eigenwille setzt sich allein als den Mittelpunkt der gesammten Welt, betrachtet und behandelt sie lediglich als Mittel zur Erreichung seiner unmittelbaren Absichten und Begehren, er setzt sein Wesen als das allein wirkliche hin, und jegliche Erkenntniss hat nur den Zwecken des Eigennutzes zu dienen, — die Erfahrung des Widerstandes der gegenständlichen Welt bricht der unbefangenen Erkenntniss einer ebenfalls eigenwilligen Gegenständlichkeit Bahn, — im reinen Wohlwollen aber tritt die damit verbundene Weltanschauung auf als die Anschauung des eignen Wesens im Andern, unter gleichzeitiger Anerkennung der individuellen, eines vom andern scharf unterscheidenden Beschaffenheit.

Dieser Entwickelungsgang des selbstbewussten Eigenwillens, wobei die Weltanschauung sich ändert zugleich mit der Überwindung des ersteren, wobei jeder solcher Überwindungsakt eine veränderte Weltanschauung nothwendig bedingt, ist die Art wie der Einzelne die Welt und sich, — das Leben erfährt. Wie das Leben aber überhaupt, als auf dem Willen beruhend, sittlicher Natur ist, so ist auch die Lebenserfahrung sittlicher Art, und die Anschauung, welche demgemäss der Einzelne hat von sich sowohl wie von der Welt, sie mag die verschiedensten Grade der Klarheit oder Unklarheit an sich tragen, wenn sie am Maassstabe der sogenannten wissenschaftlichen Erkenntniss geprüft wird, — ihrem Wesen nach ist sie von den verschiedenen Graden rein intellectueller Befähigung unabhängig. Oder mit anderen Worten: Seine und der Welt sittliche Beschaffenheit zu erfahren, dazu ist jeder befähigt; wer die Welt selbstbewusst anschaut, der kann auch zur Erkenntniss derselben gelangen.

Sehr verschieden aber sind die Grade dieser Anschauung an und für sich betrachtet, sehr verschieden das Bewusstsein des Einzelnen über seine Kenntnisse und seine Erkenntniss. Bei Jedem zwar gehört Kopf und Herz zusammen, beleuchtet das Bewusstsein ihn selbst und die Welt, aber gleich dem Sonderwillen des Einzelnen ist auch die Anschauungsfähigkeit, welche sich damit verbunden zeigt, eine besondere; oder — Jeder zunächst als die Möglichkeit

seiner selbst aufgefasst —: die Anlagen jedes Einzelnen sind je nach dem besondern Charakter seines Herzens und Kopfes verschieden. Jeder stellt den selbstbewussten Willen eigenthümlich dar, — sowohl in Bezug auf sich, als auf die Gegenständlichkeit und zwar um so eigenthümlicher, je tiefer er das Wesen der Welt erfasst hat, und das so erfasste zum Ausdruck zu bringen vermag.

Wie jedoch Jeder im Andern seinen eigenen Willen wiederfindet, aber in besonderer von ihm selbst verschiedener Gestaltung, so weisen auch die unmittelbaren Werkzeuge dieses Willens trotz ihrer Verschiedenheit eine ursprüngliche Gleichartigkeit auf als Grundlage einer gemeinsamen Weltanschauung und darauf beruhender gemeinsamer Erfahrung und Verständigung.

Die Welt erscheint allerdings zunächst nur so, wie sie in eines Jeden Kopfe sich dargestellt, die Vorstellung derselben beruht auf den Bedingungen unseres Wahrnehmens; das Ergebniss derselben (ihre Anschauung) ist aber keinesweges, wie häufig angenommen wird, ein Hineinspatzieren der Welt in den Kopf, sondern das Erzeugniss einer auf der Vereinigung der Sinne und des Verstandes beruhenden Thätigkeit. Die Sinne geben gewissermassen den Rohstoff, den der Verstand mittelst der einfachen Formen des Raumes, der Zeit und der Causalität zu bestimmten Gegenständen gestaltet. In dieser Ansicht treffen die Beobachtungen und Untersuchungen von Naturforschern und Denkern überein; der Grundstein dazu ist durch Kant's transscendentale Ästhestik, diesen Prachteingang zur Kritik der reinen Vernunft, gelegt worden. Zum hier nothwendigen näheren Verständniss dieser Grundwahrheiten, welche, trotz ihrer Einfachheit und Gewissheit, noch immer nicht auch nur in den wissenschaftlich sein wollenden Kreisen, deutlich verstanden werden, — wird es genügen, einige Erläuterungen aus Schopenhauer's Schrift „über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ 2. Aufl. §. 21, mitzutheilen. „Man muss,“ heisst es dort, „von allen Göttern verlassen seyn, um zu wähnen, dass die anschauliche Welt da draussen, wie sie den Raum in seinen drei Dimensionen füllt, im unerbittlich strengen Gange der Zeit sich fortbewegt, bei jedem Schritte durch das ausnahmslose Gesetz der Kausalität geregelt wird, in allen diesen Stücken aber nur die Gesetze befolgt, welche wir, vor aller Erfahrung davon,

angeben können, — dass eine solche Welt da draussen ganz objectiv-real und ohne unser Zuthun vorhanden wäre, dann aber, durch die blosse Sinnesempfindung, in unsern Kopf hineingelangte, woselbst sie nun, wie da draussen, noch einmal dastände. Denn was für ein ärmliches Ding ist doch die blosse Sinnesempfindung! Selbst in den edelsten Sinnesorganen ist sie nichts mehr, als ein lokales, specifisches, innerhalb seiner Art einiger Abwechselung fähiges, jedoch an sich selbst stets subjektives Gefühl, welches als solches gar nichts Objektives, also nichts einer Anschauung Ähnliches enthalten kann. Denn die Empfindung jeder Art ist und bleibt ein Vorgang im Organismus selbst, als solcher aber auf das Gebiet unterhalb der Haut beschränkt, kann daher, an sich selbst, nie etwas enthalten, was jenseit dieser Haut, also ausser uns läge. Sie kann angenehm oder unangenehm seyn, — welches eine Beziehung auf unsern Willen besagt, — aber etwas Objektives liegt in keiner Empfindung. Die Empfindung in den Sinnesorganen ist eine durch den Zusammenfluss der Nervenenden erhöhte, wegen der Ausbreitung und der dünnen Bedeckung derselben leicht von aussen erregbare und zudem irgend einem speciellen Einfluss, — Licht, Schall, Duft, — besonders offen stehende: aber sie bleibt blosse Empfindung, so gut wie jede andere im Innern unseres Leibes, mithin etwas wesentlich Subjektives, dessen Veränderungen unmittelbar bloss in der Form des innern Sinnes, also der Zeit allein, d. h. successiv, zum Bewusstsein gelangen. Erst wenn der Verstand, — eine Funktion, nicht einzelner zarter Nervenenden, sondern des so künstlich und räthselhaft gebauten, drei bis fünf Pfund wiegenden Gehirns, — in Thätigkeit geräth und seine einzige und alleinige Form, das Gesetz der Kausalität, in Anwendung bringt, geht eine mächtige Verwandlung vor, indem aus der subjektiven Empfindung die objektive Anschauung wird. Er nemlich fasst, vermöge seiner selbsteigenen Form, also *a priori*, d. i. vor aller Erfahrung (denn diese ist bis dahin noch nicht möglich), die gegebene Empfindung des Leibes als eine Wirkung auf (ein Wort, welches er allein versteht), die als solche nothwendig eine Ursache haben muss. Zugleich nimmt er die ebenfalls im Intellekt, d. i. im Gehirn, prädisponirt liegende Form des äusseren Sinnes zu Hülfe, den Raum, um jene Ursache ausserhalb des

Organismus zu verlegen: denn dadurch erst entsteht ihm das Ausserhalb, dessen Möglichkeit eben der Raum ist, so dass die reine Anschauung *a priori* die Grundlage der empirischen abgeben muss.“ Deutlicher noch wird dieser Vorgang durch die Anführung von Beispielen: „Drücke ich mit der Hand auf den Tisch, so liegt in der Empfindung, die ich davon erhalte, durchaus nicht die Vorstellung des festen Zusammenhangs der Theile dieser Masse, ja gar nichts dem Ähnliches, sondern erst, indem mein Verstand von der Empfindung zur Ursache derselben übergeht, konstruirt er sich einen Körper, der die Eigenschaft der Solidität, Undurchdringlichkeit und Härte hat. Wenn ich im Finstern meine Hand auf eine Fläche lege, oder aber eine Kugel von etwa drei Zoll Durchmesser ergreife, so sind es, in beiden Fällen, dieselben Theile der Hand, welche den Druck empfinden: bloss aus der verschiedenen Stellung, die, im einen, oder im anderen Falle, meine Hand annimmt, konstruirt mein Verstand die Gestalt des Körpers, mit welchem in Berührung gekommen zu seyn, die Ursache der Empfindung ist, und er bestätigt sie sich dadurch, dass ich die Berührungsstellen wechseln lasse. Betastet ein Blindgeborner einen kubischen Körper, so sind die Empfindungen der Hand dabei ganz einförmig und bei allen Seiten und Richtungen dieselben: die Kanten drücken zwar einen kleinen Theil der Hand: doch liegt in diesen Empfindungen durchaus nichts einem Kubus Ähnliches. Aber von dem gefühlten Widerstande macht sein Verstand den unmittelbaren und intuitiven Schluss auf eine Ursache desselben, die jetzt, eben dadurch, sich als fester Körper darstellt; und aus den Bewegungen, die beim Tasten seine Arme machen, während die Empfindung der Hände dieselbe bleibt, konstruirt er, in dem ihm *a priori* bewussten Raume, die kubische Gestalt des Körpers. Brächte er die Vorstellung einer Ursache und eines Raumes, nebst den Gesetzen desselben nicht schon mit, so könnte nimmermehr aus jener successiven Empfindung in seiner Hand das Bild eines Kubus hervorgehen. Lässt man durch seine geschlossene Hand einen Strick laufen, so wird er als Ursache der Reibung und ihrer Dauer, bei solcher Lage seiner Hand, einen langen, cylinderförmigen, sich in Einer Richtung gleichförmig bewegenden Körper konstruiren. Nimmermehr aber könnte ihm aus jener blossen Empfindung in seiner

Hand die Vorstellung der Bewegung, d. h., der Veränderung des Ortes im Raum mittelst der Zeit entstehen: denn so etwas kann in ihr nicht liegen, noch kann sie allein es jemals erzeugen. Sondern sein Intellekt muss, vor aller Erfahrung, die Anschauungen des Raumes, der Zeit, und damit der Möglichkeit der Bewegung, in sich tragen, und nicht weniger die Vorstellung der Kausalität, um nun von der allein empirisch gegebenen Empfindung überzugehen auf eine Ursache derselben und solche dann als einen sich also bewegenden Körper, von der bezeichneten Gestalt, zu konstruiren.“ Daher auch vermag der Mensch nicht sofort eine fertig vor ihm stehende Welt anzuschauen, sondern die Anwendung der Verstandesthätigkeit auf die sinnliche Wahrnehmung erfordert Uebung und Erfahrung. Das kann man bei jedem Kinde beobachten, deutlicher aber noch an sehendgewordenen Blinden, welche anfangs weder einzelne Gegenstände zu unterscheiden, noch deren Entfernung zu beurtheilen vermögen. Man kann somit sagen: die bestimmte Anschauung beruht auf der sinnlich wahrgenommenen Wirkung, zu welcher der Verstand die Ursache sucht. Keine Anschauung ist also von vorn herein etwas Fertiges, sondern sie wird gebildet. Und dieser Bildungsprocess ist es, welcher in unserem Kopfe die Vorstellung einer ausser uns befindlichen Gegenständlichkeit, zu der wir, vermöge unseres Leibes, den wir zunächst wahrnehmen, selber gehören, hervorbringt.

Es giebt daher ebenso wenig eine unabhängig von unserer Sinnes- und Verstandesthätigkeit vorhandene Welt, die an und für sich gerade so aussähe, wie wir sie anschauen (uns vorstellen), wie wir selber ohne die Einwirkung jener Welt irgend eine Anschauung haben würden; vielmehr gehören wir und die Welt, unzertrennlich zusammen; die Gegenständlichkeit ist ebenso sehr Träger unserer Weltanschauung, wie wir der Träger eben jener Gegenständlichkeit sind. Oder: die Welt ist nur vorhanden in unserem Kopfe, wie wir nur vorhanden sind in der Welt. Die Welt erfährt sich in uns, wie wir uns erfahren in der Welt. Und zwar ist die erste, die Grunderfahrung, eben die Anschauung, das Bilden von Vorstellungen der Gegenständlichkeit, sowohl in Bezug auf uns, als auf anderes. Dies ist die Grundlage alles Erkennens. Dies Erkennen wird vollzogen mit unmittelbarer (natürlicher) Sicherheit,

und giebt zunächst stets eine bestimmte, gegenwärtige Anschauung.

Diese bisher geschilderte Beziehung des Einzelwesens zur umgebenden Welt, vermöge deren das erstere Anschauungen aus dieser hat, ist in verschiedenem Grade, je nach dem Maass der Entwicklung der Sinnlichkeit und des ihr entsprechenden Verstandes nicht nur dem Menschen eigen. Ohne auf dieselbe, wie sie in der Natur hervortritt, im Einzelnen einzugehen, wird Jeder zugeben, dass die Thierwelt, namentlich in den höheren Arten, deren theilhaftig ist. Wodurch sich aber der Mensch von letzterer unterscheidet, das ist das: dass mit jenem Anschauungsvermögen ganz unmittelbar noch ein anderes Vermögen verbunden ist, was ihn befähigt, seine Anschauungen dauernd festzuhalten. Das Thier lebt nur in der Gegenwart. Die Einwirkung, die es von Aussen erfährt, ruft augenblicklich eine Anschauung hervor, und diese bewirkt je nach der Beschaffenheit seines Wesens eine bestimmte Äusserung desselben. Eines Zusammenhanges der grade ihm vorschwebenden Anschauung mit der vorhergegangenen ist es sich nicht deutlich bewusst, unterscheidet daher auch sich selbst nicht von seinen Anschauungen, und hat darum weder Selbstbewusstsein noch eine zusammenhängende Anschauung von der Aussenwelt. — Der Mensch dagegen wird der Eindrücke, welche er von Aussen erhält, inne; sie üben nicht nur eine bestimmte Wirkung auf ihn aus, sondern äussere Erregung und innere Bewegung, die ursprünglich unmittelbar mit einander verknüpft sind, trennen sich bei ihm; er unterscheidet deutlich zwischen sich selbst und dem Gegenständlichen, und dieser Unterschied wird nach und nach, vermöge des andauernden Bewusstseins, schärfer und schärfer ausgebildet, zu einer Gesammtanschauung seiner selbst und Alles dessen, was ausserhalb seiner sich befindet.

Der Mensch fasst somit nicht nur die Gegenständlichkeit anschaulich zusammen, sondern auch sein eignes Wesen. Dieser Process stellt sich vornehmlich dar in der Sprachbildung, welche sofort mit den ersten Eindrücken, die der Mensch empfängt, beginnt, und vermöge deren er von sich selbst wie von der Aussenwelt dauernde Vorstellungen festhält. Der Laut reflectirt den empfangenen Eindruck im menschlichen Organismus, der Mensch

vernimmt dadurch sich selbst, nimmt sich in einer bestimmten Weise wahr, während gleichzeitig durch denselben Laut eine bestimmte äussere Anschauung für ihn bezeichnet wird. Hiermit beginnt seine Besinnung, er wird seiner selbst inne, so wie der Erscheinungswelt ausser ihm, und während er die letztere in bestimmten Anschauungen festhält, schaut er sich selbst an in der Continuität der Zeit, als das Beharrende im Wechsel äusserer Eindrücke und innerer Bewegung. Dies ist nur möglich, wenn nicht nur die Gegenwart allein im Bewusstsein vorhanden ist, sondern auch die Vergangenheit; dieses Zusammenfassen von Gegenwart und Vergangenheit geschieht vermöge der Erinnerung. Vermöge seines eigenen Lautwerdens und der Erinnerung besinnt sich der Mensch, vernimmt er sich selbst und begreift er die Welt. Ganz allgemein hat man diese dem Menschen eigenthümliche Fähigkeit der Besinnung: Vernunft genannt, das Vermögen, allgemeine Vorstellungen und Begriffe — (zwischen denen als allgemeinen Verständigungsformeln und wissenschaftlichen Bezeichnungen unterschieden werden kann) — zu bilden, zu denken. Hierauf beruht der wesentliche Unterschied zwischen dem Menschen und den übrigen Organismen, hierauf gründet es sich, dass der Mensch nicht nur wächst, sondern sich ausbildet, dass nicht nur der Einzelne, sondern das ganze Geschlecht eine Geschichte hat und dass auch das, was man in Bezug auf die Natur als solche Geschichte nennen könnte, doch nur mit und in ihm vorhanden ist.

Es wird auf einzelne Seiten des hier in gedrängtester Form Zusammengefassten weiterhin noch ein schärferes, deutlicheres Licht fallen. Zum besseren Verständniss dessen aber, was als die Vernunft bezeichnet worden, wird eine Auseinandersetzung Schopenhauer's dienen, an welche der weitere Gang unserer Darstellung sich anschliessen mag. (Über die Freiheit des Willens, III.) „Das Auszeichnende des menschlichen Bewusstseins vor jedem thierischen, welches eigentlich das Wort Vernunft bezeichnet, besteht darin, dass der Mensch nicht, wie das Thier, blos der anschauenden Auffassung der Aussenwelt fähig ist, sondern aus dieser Allgemein-Begriffe zu abstrahiren vermag, welche er, um sie in seinem sinnlichen Bewusstseyn fixiren und festhalten zu können, mit Worten bezeichnet und nun damit zahllose Kombinationen vornimmt, die

zwar immer, wie auch die Begriffe, aus denen sie bestehen, auf die anschauliche Welt sich beziehen, jedoch eigentlich das ausmachen, was man denken nennt, und wodurch die grossen Vorzüge des Menschengeschlechts vor allen übrigen möglich werden, nemlich Sprache, Besonnenheit, Rückblick auf das Vergangene, Sorge für das Künftige, Absicht, Vorsatz, planmässiges, gemeinsames Handeln Vieler, Staat, Wissenschaft, Kunst u. s. f. Alles dieses beruht auf der einzigen Fähigkeit, nichtanschauliche, abstrakte, allgemeine Vorstellungen zu haben, die man Begriffe nennt, weil jeder derselben vieles Einzelne unter sich begreift. Dieser Fähigkeit entbehren die Thiere; selbst die allerklügsten; sie haben daher keine andern als anschauliche Vorstellungen und erkennen deshalb nur das gerade Gegenwärtige, leben allein in der Gegenwart. Die Motive, durch die ihr Wille bewegt wird, müssen daher allemal anschaulich und gegenwärtig sein. — — Der Mensch hingegen hat, vermöge seiner Fähigkeit nicht anschaulicher Vorstellungen, vermittelst deren er denkt und reflektirt, einen unendlich weitern Gesichtskreis, der das Abwesende, das Vergangene, das Zukünftige begreift: dadurch hat er eine sehr viel grössere Sphäre der Einwirkung von Motiven und folglich auch der Wahl, als das auf die enge Gegenwart beschränkte Thier. Nicht das seiner sinnlichen Anschauung Vorliegende, in Raum und Zeit Gegenwärtige ist, in der Regel, was sein Thun bestimmt: vielmehr sind es blosse Gedanken, die er in seinem Kopfe überall mit sich herumträgt und die ihn vom Eindruck der Gegenwart unabhängig machen. Wenn sie aber dies zu thun verfehlen, nennt man ihr Handeln unvernünftig: dasselbe wird hingegen als vernünftig gelobt, wenn es ausschliesslich nach wohl überlegten Gedanken und daher völlig unabhängig vom Eindruck der anschaulichen Gegenwart vollzogen wird. Eben dieses, dass der Mensch durch eine eigene Klasse von Vorstellungen (abstrakte Begriffe, Gedanken), welche das Thier nicht hat, aktuirt wird, ist selbst äusserlich sichtbar, indem es allem seinem Thun, sogar dem unbedeutendsten, ja allen seinen Bewegungen und Schritten, den Charakter des Vorsätzlichen und Absichtlichen aufdrückt, wodurch sein Treiben von dem der Thiere so augenfällig verschieden ist, dass man geradezu sieht, wie gleichsam feine, unsichtbare Fäden (die aus blossen Gedanken bestehenden Motive) seine Be-

wegungen lenken, während die der Thiere von den groben Stricken des anschaulich Gegenwärtigen gezogen werden."

Die weiteren Folgerungen, die Schopenhauer in Betreff der Freiheit oder Nothwendigkeit der einzelnen Willensacte hieraus zieht, sind für uns gleichgültig, dagegen ist offenbar die allgemeine Grundlage der Begriffe, der Gedanken von ihm zu eng angegeben, wenn dieselbe blos als die anschauende Auffassung der Aussenwelt bezeichnet wird. Vielmehr ruft die Einwirkung der letzteren auf unser eignes Wesen gewisse Äusserungen desselben, bestimmte Regungen des Eigenwillens hervor, welche, ebenfalls von uns wahrgenommen, angeschaut und begrifflich zusammengefasst werden. Dadurch erst treten wir in ein bestimmtes Verhältniss zur Welt; die Einwirkung derselben, die wir wahrnehmen, ruft eine Gegenwirkung unsers Willens hervor, beides schauen wir an. Auch dies aber stellt nur die Eine Seite unsers Verhältnisses zur Welt dar. Denn wir selbst, unser Eigenwille drängt anfangs stets unbewusst, wachsend im Dunkel gleich den ersten Keimen der Pflanze, in die Welt hinein, wirkt und aus seiner Einwirkung auf die Aussenwelt geht eine auf ihn selber rückwirkende Erkenntniss hervor. Denn nicht ist das, was unser Wesen ausmacht, ein allgemeines, völlig Unbestimmtes, was streng genommen gar nicht wäre, wenn nicht active Wirkung von Aussen es in bestimmte Zustände setzte, — eine Annahme, die allerdings den Unterschied zwischen Mensch und Thier dem Wesen nach aufheben und ganz folgerichtig die gesammte Vorstellungswelt als blosse Störung eines völlig unvorstellbaren Zustandes (eines angeblichen Willens an sich) betrachten würde, — sondern unser Wesen entwickelt sich in seiner Einwirkung auf die Welt, wie durch die Einwirkung, welche es von dieser erfährt, als ein ganz bestimmtes, welches von seiner Eigenthümlichkeit ausgehend, und diese festhaltend sich zunächst seine eigene Welt gestaltet, dabei aber doch ein allgemeineres Verständniss der Welt überhaupt erlangt.

Wir erkennen — und wollen in Folge dessen; wir wollen und erkennen in Folge dessen: der eine Satz ist so richtig wie der andere; aber wie strenggenommen stets nur eine bestimmte Vorstellung auf einmal angeschaut werden kann, so kann auch der Wille in einem Moment nur ein bestimmtes Einzelnes wollen,

und wird scheinbar durch die Vorstellung dieses Gegenstandes bestimmt, während doch, dass gerade dieser Gegenstand ihm vorschwebt, aus seiner Eigenartigkeit hervorgeht, sich, wie man zu sagen pflegt, auf Triebe und Neigungen gründet. Beides aber, der eigne Wille und was derselbe will, sind in unserm Bewusstsein unmittelbar verbunden; wie wir durch die anschauliche und vernünftige Thätigkeit desselben von der gegenständlichen Welt erfahren, so erfahren wir durch dieselbe auch von uns selbst, und während die anschauende Auffassung der Aussenwelt uns für sich allein betrachtet, nur eine Reihenfoge von Erscheinungen darbietet, die in buntem Wechsel an uns vorübergehen, — so bringt die Erfahrung, durch die wir unsern eignen Willen, den Träger jener Anschauungen kennen lernen, nicht Vorstellungen eines Anschaulichen, sondern sittliche Begriffe hervor. Diese Erfahrung, die wir über unser eignes Wollen und sein Verhältniss zur Aussenwelt machen, gestaltet sich nach und nach zu einer mehr oder weniger umfassenden Weltanschauung im Grossen und Ganzen, und hierauf beruht es, dass dieselbe niemals eine blosse Naturwissenschaft sein kann, sondern stets auf die Frage nach dem sittlichen Endzweck hinausläuft.

Da aber die Erfahrung eben nur allmälig zu Stande kommt, da die erweiterte Kenntniss der Aussenwelt eben so sehr auf unsern Willen bestimmend einwirkt, wie die wachsende Selbsterkenntniss umgekehrt auf unser Verhalten zur Gegenständlichkeit von Einfluss ist, so ist es klar, dass die Weltanschauung jedes Einzelnen vermöge der Erfahrung so lange einer stetigen Umbildung unterworfen ist, als er über das Wesen und die Beschaffenheit des Lebens zweifelhaft bleibt, oder nur seinem Eigenwillen nachläuft; ganz abgesehen von der Eigenthümlichkeit eines Jeden in Bezug auf seine besonderen Neigungen wie auf den Grad seines Erkenntniss-Vermögens. Je nach dem Grade der Bildung muss der gesammte Vorstellungskreis des Einzelnen unendliche Verschiedenheiten an sich tragen, und offenbar ist letzterer der treue Spiegel der ersteren. Derselbe Mensch sieht die Welt anders an als Knabe, als Mann, als Greis; das Weib anders als der Mann; ganze Geschlechter, ganze Völker weichen wesentlich von einander ab. Nichtsdestoweniger wird Jeder durch die unmittelbarste Erfahrung über die Nichtigkeit des blossen Eigenwillens durch Schmerz und Lei-

den aufgeklärt, und die Grundfrage des Lebens: was ist gut? allenthalben praktisch, d. h. ohne Rücksicht auf die Form der Erkenntniss, übereinstimmend in die Selbstüberwindung gesetzt. Hier, innerhalb unsers eigensten Wesens allein, ist ein wirklicher Abschluss der Erfahrung möglich; nach Aussen hin gerichtet, lediglich als der Kreis unserer Vorstellungen betrachtet, ist die Reihe der Wahrnehmungen endlos, in steter Veränderung begriffen, und eine fertige Wissenschaft dafür giebt es nicht. Die Frage des Pilatus: Was ist Wahrheit? hat daher zu aller Zeit nur in Betreff der Wahrhaftigkeit, d. h. der Tugendhaftigkeit, der sittlichen Güte des Menschen eine eben so einfache als allgemein verständliche Antwort erfahren; in Bezug auf das Wissen aber ist dieselbe, vermöge der in fortwährendem Wechsel befindlichen, in unsichrer Begrenzung schwankenden Vorstellungen nie vollständig zu erledigen.

Der Endzweck (höchstes Gut) alles Lebens, und die verhältnissmässig richtigste Vorstellung von demselben, — dass sind die beiden Begriffe, welche für Jeden die umfassendsten sind. Was ist gut? Was ist wahr? — Eine möglichst deutliche, bestimmte Anschauung der einzelnen Gegenstände an und für sich, — eine bestimmte Vorstellung ihres Zweckes, namentlich in Bezug auf den Menschen selber, diese beiden Seiten der Erkenntniss machen sich überall und zu allen Zeiten geltend, so zwar, dass meistentheils die Frage nach dem: wozu? der nach dem was? voraufgeht. Denn Wirksamkeit, Thätigkeit, unmittelbare Äusserung des eignen Daseins damit beginnt, dies erfüllt das Leben des Menschen; je bewusster er sich seiner Zwecke wird, desto mehr sucht er auch nach dem, was diesen seinen Zwecken dient; bis die Erfahrung der Nichtsnutzigkeit blossen Eigenwillens ihn klüger und gerechter, zuletzt aber wohlwollend und weise macht.

Diese Weissheit aber beruht auf der eignen lebendigen Erfahrung, und wird daher dem Wesen nach, allenthalben in allgemeinen ethischen Sätzen zusammengefasst, welche meist eine überraschende Übereinstimmung zeigen; sie betreffen das selbstbewusste Leben, das Thun und Wirken; will man dagegen darunter die Ansichten verstehen, welche der Einzelne von der Natur der Gegenstände hat, die Vorstellungen der Erscheinungswelt, die ihm für wahr gelten, so zeigt sich die allergrösste Mannigfaltigkeit

und Verschiedenheit. Die kindliche Naivität des Wilden, seine Grausamkeit und Wuth, sobald er eine Täuschung oder Verletzung erfahren, wie der Edelmuth, der in einzelnen Zügen hervorbricht, das sind jene unmittelbaren Lebens-Erscheinungen, jene Entwickelungsstufen des Willens, die nirgends fehlen, weil sie in seinem innersten Wesen begründet sind; in dieser Beziehung ist ein unmittelbares Verständniss unter den Menschen gegeben, selbst da, wo die Bildungsgrade sehr weit aus einander liegen und eine gegenseitige Verständigung durch die Sprache nicht stattfinden kann; ja nicht selten giebt der erste augenblickliche Eindruck eine Vorstellung von dem Willen des bis dahin uns völlig Unbekannten, die sich bei weiterer Erfahrung nur noch bestätigt, aber keiner Verbesserung bedarf. Wie weit dagegen weichen die Vorstellungen, so weit ihnen an sich Wahrheit, d. h. Übereinstimmung mit dem Gegenstande selber, und daher Allgemeingültigkeit, zukommen soll, von einander ab! Schon mit der nächsten Umgebung stehen wir meist nur in einem halben Verhältniss, kommen wir aber in ein fremdes Land, so treten wir in einen uns fast unverständlichen Vorstellungskreis ein: die fremde Sprache passt nicht zum Ausdrucke unserer Anschauungsweise, man erhält den unangenehmen Eindruck des Doppeltsehens, wobei keines der beiden Bilder mit dem Gegenstande selber völlig zusammenfällt, und selbst bei sehr Gebildeten regt sich ein Heimweh, was beim Dörfler nicht selten schon in der nächsten Stadt erwacht. Selbst das Zusammensein mit guten, wohlwollenden Menschen hilft nicht über diesen unheimlichen Widerspruch der gegenseitigen Vorstellungskreise hinweg, und hierauf beruht, nebenbei bemerkt, vorzugsweise die Vaterlandsliebe. Bis zur widerlichen Verzerrung ausgeartet findet sich dieselbe z. B. bei den Franzosen, dem Volke Europa's, was offenbar das wenigste Verständniss für ihm Fremdes besitzt, und dessen Sprache am Wenigsten vermag, Sinn und Bedeutung ausländischer Schriftwerke wiederzugeben. Aber selbst im eignen Volke, welche Verschiedenheit des Ausdrucks und der Anschauungsweise; die Verschiedenheit der Dialekte reicht bis zur Unverständlichkeit, und geht man auf die Vergangenheit zurück, so versteht man selbst ihre gebildete Ausdrucksweise nicht mehr, ihr Vorstellungskreis ist uns fremd und es bedarf des Studiums, der ernsten Untersuchung desselben,

um den Schlüssel zu ihrem Verständniss zu finden. Woher es denn kommt, dass die Ausleger sich meist so gern bei der Kritik einzelner Worte und Sprachformen aufhalten, sogleich erläutern was keiner Erklärung bedarf, da es jeder mittelmässige Kopf ohne Weiteres von selber findet, dagegen stumm bleiben, wo die eigentlichen Schwierigkeiten des Verständnisses anheben. Kommt aber gar, wie bei jeglicher Theologie, ein Sonderstandpunkt dafür wie ausgelegt werden soll hinzu, so hört jedes klare, sachliche Verständniss auf oder wird vielmehr durch von vorn herein festgestellte und zu Grunde gelegte Vorstellungen völlig unmöglich gemacht. Eine ähnliche Bewandtniss hat es mit den meisten naturwissenschaftlichen Hypothesen, und wie die dogmatischen Streitigkeiten der Kirche desto heftiger wurden, je weniger die Gegner einander verstehen wollten und konnten, so ist auch in der Wissenschaft überhaupt, das gegenseitige Verständniss da am Geringsten, wo die Hauptsummen allgemeiner Ergebnisse als bestimmte Begriffe einander gegenüber gestellt werden; weichen schon die Einzelvorstellungen von einander ab, wie viel schwerer ist es die allgemeinen Formeln zu verstehen, welche einen ganzen Kreis von Vorstellungen zusammen fassen sollen.

Die Bedeutung, der thatsächliche Inhalt jeder allgemeinen Vorstellung ist daher an der unmittelbaren Anschauung zu prüfen. Verständige Leute gehen darum bei Streitigkeiten über allgemeine Sätze gleich auf einen besonderen Fall über, um die Wahrheit jener daran erproben zu lassen, und wenn man einen aufgestellten Begriff nicht fassen kann, bittet man um Beispiele. Dann findet sich nicht selten, dass der allgemeine Satz mit dem besonderen Falle nicht übereinstimmt, während derjenige, der mit grosser Zuversicht einen allgemeinen Begriff aufgestellt hatte, keinen anschaulichen Stoff dafür aufzuweisen vermag. Ungeübte dagegen antworten auf die Frage nach dem Inhalt eines Begriffes, gewöhnlich mit Anführung eines Beispiels, ohne das Allgemeine daraus feststellen zu können. Kinder beginnen ihre Begriffsbestimmungen meist mit dem in den Schulen verpönten: „Wenn“, z. B. Schlafenszeit ist, wenn Vater die Uhr aufzieht. Offenbar aber liegt allein in der lebendigen Beziehung der Anschauung auf die allgemeine Vorstellung, wie umgekehrt in der Zurückführung der letzteren auf ihre

Grundlage wahrhaftes Erkenntnissvermögen. Wie der Riese Antäus nur durch die stets erneuerte Berührung seiner Mutter Erde, frische Kräfte gewann, und als dieselbe verhindert wurde, machtlos verkam, — so bedarf es für das bewusste Erkennen einer steten Rückkehr zur unmittelbaren, anschaulichen Erfahrung, einer nie aufhörenden Beobachtung der wirklichen Vorgänge in der Aussenwelt sowohl wie im eignen Willen, wenn die Erkenntniss nicht in abgeblasste Schemen aufgehen soll, die unfruchtbar für das Leben, besten Falls langweilige Bücher abgeben, aus denen nichts zu lernen ist. Der grösste Theil derer, die sich für gelehrt halten, auch wohl vermöge der Anfüllung ihres Kopfes mit lauter Begriffen dafür gelten können, weichen darum dem wirklichen Leben aus, und haben eine gewisse Ähnlichkeit mit den Verrückten, die, weil sie sich für gläsern halten, möglichst jeder Berührung aus dem Wege gehen; nur mit dem Unterschiede, dass diese Unglücklichen im Falle eines Zusammenstosses mit den Gegenständen ganz bleiben, während die Gelehrsamkeit jener dabei völlig in die Brüche geht. Es fehlt ihnen nicht nur an der Urtheilskraft, die das Besondere mit dem Allgemeinen vergleicht, sondern mehr noch an der Fähigkeit, unmittelbar anzuschauen; sie halten sich an die überlieferten Begriffe, und wie nach der Ansicht eines berühmten griechischen Grammatikers nichts leichter ist, als aus drei Grammatiken eine vierte zu machen, ohne dass man die Sprache versteht, so ist nichts leichter, als aus der Vergleichung dreier allgemeinen Vorstellungen, denen derselbe Gegenstand zu Grunde liegt, einen vierten Begriff zu Stande zu bringen, ohne den Gegenstand selber zu kennen. In ähnlicher Weise wird meistentheils die sogenannte Kritik geübt, während die grosse Masse der sogenannten Gebildeten sich auf Grund ihrer unmittelbaren Anschauung meistentheils kein Urtheil zutrauen mag, oft auch nicht kann. Namentlich gilt dies in Sachen der Kunst. —

Wirkliche Erkenntniss giebt also nur die Erfahrung, und diese beruht auf unmittelbarer Anschauung. Wer diese letztere nicht hat, der spricht „wie der Blinde von der Farbe“, und alle Erziehung, die eben nur auf das Vernünftige geht, erleichtert, wenn sie auf wahrhafter Anschauung beruhende Begriffe mitbringt, nur die eigne Erfahrung, während ohne diese letztere der ganze Schatz

des angelernten Allgemeinen ein todtes Capital bleibt, da aber, wo der jugendliche Kopf mit falschen Begriffen angefüllt worden ist, oft für das ganze Leben eine schiefe, unrein gefärbte Auffassung der eignen Erfahrung sich bemerken lässt.

Etwas Ähnliches gilt von den allgemeinsten Begriffen, welche unter dem Namen „Ideen" bei Plato und manchen Spätern als das allein Wahre gelten sollen, unter gänzlichem Abwenden von der Erscheinungswelt. Die Sinne, namentlich das Gesicht, als der schärfste, hellste, lichtvollste derselben, sind zwar die Werkzeuge zur „Erinnerung" an die früher angeschaute Wahrheit und Schönheit, aber eine nähere Bezeichnung zu geben, die für das wirkliche Leben nicht einfach auf gewisse sittliche Bestimmungen hinaus liefe, vermag Plato nicht. Um annäherungsweise etwas davon aussagen zu können, erzählt er Mythen, die in phantastischen Anschauungen wohl glänzende Bilder geben, aber keine allgemeinen Vorstellungen und Begriffe enthalten, um das Wesen der Welt damit erschliessen zu können. Die dürftigen Bestimmungen aber, „einfach", „unbeweglich", wie sie neben jenen Bildern vorkommen, sind ohne ihre Gegensätze gerade so leer und nichtig, wie das „reinste Licht", welches ohne Schatten der reinsten Finsterniss gleicht. Jedoch ist Plato aufrichtiger als fast alle übrigen Ideenlehrer, er giebt selbst das Unzulängliche seiner Darstellung zu, und wie sehr damit die Unzulänglichkeit der Lehre selber zusammentrifft, zeigt z. B. jene Stelle des Phädros, in der es heisst: „Das ganz unsinnliche Wesen, ohne Farbe, ohne Gestalt und ohne Berührung, das Wesen des Wirklichen, lässt sich blos von dem Verstande, als dem regierenden Theile der Seele anschauen; von dem Verstande, worin die Wissenschaft des Wahren eigentlich ihren Sitz hat."

Solcher völligen Verleugnung der unmittelbaren sinnlichen Anschauung gegenüber, wobei der „regierende" Theil der Seele, das Wesen ohne Gestalt etc. in ganz allgemeinen Begriffen finden soll, ist der Satz: *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu* ein wahres Evangelium der Erkenntniss. Besonderes und Allgemeines, Anschauung und Begriff gehören zusammen, alles Bewusstsein aber beruht ursprünglich auf einem Zusammenstoss des Sich-bewusst-werdenden mit der Gegenständlichkeit.

Die Verarbeitung der einzelnen Wahrnehmungen und An-

schauungen zu einer Gesammt-Anschauung der Welt, die aus den einzelnen Vorstellungen gebildete allgemeine Vorstellung, die vernünftige Ansicht und ihre Zurückbeziehung auf die lebendige Anschauung, Besonnenheit und Selbstbewusstsein sind aber nur möglich, dadurch, dass die Reihe äusserer und innerer Wahrnehmungen eine und dieselbe gemeinsame Grundlage hat, und diese Grundlage ist der Wille des Erkennenden, das bestimmte Wesen, was vermöge des Lebens, vermöge seines Eintritts in die gegenständliche Welt, sich entfaltet; dies allein aber würde, wie bereits bemerkt, kein Bewusstsein hervorbringen, wenn nicht die einzelnen Eindrücke und daraus gebildeten Vorstellungen, welche nach einander, also in der Form der Zeit erfolgen, zeitweilig wenigstens, obgleich längst vergangen, als gegenwärtige angeschaut würden. Man redet in dieser Beziehung gern schlechtweg vom Erinnerungsvermögen, wie wir desselben bereits oben bei Erwähnung der Sprache, als wesentlichsten Mittels der vernünftigen Besinnung gedachten. Hier ist der Ort näher darauf einzugehen.

V.

Betrachten wir die Entwicklung des Menschen genauer, so finden wir, dass das Kind anfangs nur ganz unvollkommene, dunkle Wahrnehmungen hat. Es dauert Jahre, ehe dasselbe im Stande ist, sein Anschauungsvermögen zur Bildung bestimmter Vorstellungen zu gebrauchen, und ein bewusster Gebrauch desselben tritt erst ein, sobald das Kind gelernt hat sich von der umgebenden Gegenständlichkeit zu unterscheiden. Daher weiss das Kind gewöhnlich von seinen ersten Lebensjahren nichts, und was ihm etwa daraus vorschwebt, steht vereinzelt vor ihm, ohne Zusammenhang mit Vorhergehendem oder Nachfolgendem. Das Bilden l e r n e n von Anschauungen, die als Wahrnehmung der Gegenständlichkeit und des eignen Selbst, im Selbstbewusstsein ihren gemeinsamen Mittelpunkt finden, das ist das Erste. Durch stete Üebung und Wiederholung an denselben und unter einander nahe verwandten Gegenständen, werden nach und nach bestimmte Bilder geformt, und diese

Bilder bilden sich in das Vorstellungsvermögen ein. Der einzelne Gegenstand, der erfahren worden ist, lässt einen ganz bestimmten Eindruck, ein mehr oder weniger scharf umrissenes Bild, eine mehr oder weniger klare und deutliche Vorstellung zurück. Diese Vcrstellung ist jedoch keineswegs dem Bewusstsein fortwährend gegenwärtig, sondern sie tritt hervor beim Anblick desselben oder eines ähnlichen Gegenstandes, — also in Folge einer erneuerten Anregung von Aussen, — oder diese Vorstellung taucht ohne eine ihr gleiche oder verwandte Anregung von Aussen, vor dem Bewusstsein auf und erfüllt dasselbe gleichsam von Innen. Beides aber geschieht zunächst ganz unmittelbar, ganz unwillkürlich; — im ersteren Falle ist es ein erstes Zeichen für den Grad und die Art der intellectuellen Befähigung, denn bekanntlich behalten Kinder von demselben Alter und in derselben Umgebung keineswegs gleichmässig dasselbe, sondern ihre Vorstellungswelt ist auch unter gleicher äusserer Einwirkung eine sehr verschiedene; — im zweiten Falle sind die aus dem dunklen Grunde des Selbsts unwillkürlich auftauchenden Vorstellungen ein erstes deutliches Anzeichen der ursprünglichen Beschaffenheit dieses bestimmten Eigenwillens und seiner ihm nach und nach zum Bewusstsein kommenden Zwecke.

Dieses erste unwillkürliche Festhalten und Wiederauftauchen bestimmter Vorstellungen, dies ist es wohl, was man mit dem Worte: Gedächtniss bezeichnen will. Im Allgemeinen schreibt man dem ein gutes Gedächtniss zu, dem bei irgend welcher Veranlassung ohne Weiteres eine Fülle verwandter, ähnlicher Vorstellungen einfällt. In diesem Sinne ist es auch gar nicht so unrichtig, das Gedächtniss gewissermaassen als ein Behältniss darzustellen, in welchem ein mehr oder weniger grosser Vorrath fertiger Vorstellungen aufbewahrt wird, die wir fortdauernd besitzen, ohne uns derselben stets bewusst zu sein. Nur darf dabei nicht übersehen werden, dass jenes „Fertigsein“ der Vorstellungen keinesweges so zu verstehen ist, als trete, bei der Wiederholung, dieselbe Vorstellung völlig unverändert wieder auf, wie etwa bei gewissen Schiess- und Stechübungen, wenn der Knopf getroffen ist, stets dieselbe buntgemalte Jungfrau hervorspringt. Vielmehr sind die im Gedächtniss gleichsam aufbewahrten Vorstellungen einer steten Veränderung

unterworfen, es geht mit ihnen wie mit den Lichtbildern, — sie verlieren nach und nach ihre Schärfe, verwischen sich, und gehen zum Theil ganz verloren, während neue Eindrücke neuen Stoff darbieten. Selbst die gewöhnliche Ansicht, dass die ersten bewussten Jugendeindrücke mit besonderer Stärke und Frische haften, ist nur theilweise richtig; stärkere Eindrücke, besonders bedeutsame Erlebnisse späterer Zeit, drängen selbst diese nicht selten zurück. Zu diesen Veränderungen, oder vielmehr zu diesem Verblassen des Gedächtniss-Inhaltes, treten aber noch die Veränderungen, welche darin durch den jeweiligen, fortwährend sich ändernden Zustand unsrer Bildung, unsrer Erkenntnissphäre hervorgerufen werden. Die lebhaftesten Bilder von bestimmten Gegenden verschwimmen, wenn neue Reise-Eindrücke ihnen Verwandtes, uns aber Ansprechendes herbeigebracht haben, — Personen, die uns zeitweise lebhaft interessirten, werden vergessen, wenn neue Verhältnisse uns in Anspruch nehmen und jede lebendige Beziehung zu jenen aufgehört hat, — und von unsern verschiedenen Stimmungen hängt es ab, in welchem Grade von Deutlichkeit und Lebhaftigkeit dies oder jenes sich wieder in uns vorstellt. Die Art und Weise unsrer Thätigkeit, unsere Zwecke und Absichten lassen uns, je nachdem sie sich umgestalten, auch anderer Vorstellungen gedenken. Je nach dem Neigung und Wunsch da oder dorthin sich richten, verrichtet das Gedächtniss, ohne dass wir mit selbstbewusstem Wollen darauf zu wirken suchen, seinen Dienst, wie es dem Willen am Zweckdienlichsten erscheint.

Es ist dies jedoch nur die eine, die ganz unmittelbare, gewissermaassen die Naturseite der Einbildungskraft in der weitesten Bedeutung des Wortes. Je mehr der Mensch heranwächst, um so mehr macht sich sein Wille geltend, desto mehr wird seine Thätigkeit eine nach bestimmten Zwecken gestaltete. Nicht die ohne sein besondres Zuthun ihm einfallenden Vorstellungen sind dann das allein willkommene Material, sondern aus der bunten Fülle desselben soll gerade das in die Gegenwart treten, sich ihm vorstellen, was sowohl aus dem Kreise der äusseren Erfahrung, als in Bezug auf die Erkenntniss der eignen Kräfte, das geeignetste ist. Das Gedächtniss soll seinen Vorrath für bestimmte Zwecke in einem bestimmten Augenblicke zur Disposition stellen; das Bewusstsein

verlangt von sich selbst die Erinnerung. Das willkürliche Benutzen der im Laufe der Zeit erfahrenen Eindrücke, die Herrschaft über das Gedächtniss, so zwar, dass uns auf unsere Forderung, die ganze verwandte Reihe von Vorstellungen gegenwärtig erscheint, die zur Beleuchtung unsrer Absichten in unsrer Erfahrung überhaupt vorhanden und augenblicklich nothwendig ist, — das ist es, was mit der erhöhten Selbstthätigkeit, mit der gesteigerten Selbstständigkeit des Lebens, dem unwillkürlichen Walten des Gedächtnisses immer engere Grenzen zieht.

Dass dies vorzugsweise durch Übung erreicht wird, eine Übung, die zunächst unabsichtlich in Folge der auf bestimmte Zwecke gerichteten Thätigkeit eintritt, dann aber durch Erziehung und bewusste Absicht absichtlich wiederholt wird, ist bekannt, und von der Schärfe und Energie dieses Erinnerungsvermögens, verbunden mit der entsprechenden Energie der unmittelbaren Anschauung, hängt jede zweckentsprechende Leistungsfähigkeit ab. „Die Erinnerung geschieht im Allgemeinen um so leichter, je tiefer die Eindrücke dem Bewusstsein eingeprägt oder, was dasselbe heisst, dem Gehirn eingebildet worden sind. Die Stärke dieser Einbildung oder Einprägung wird grossentheils bedingt durch den Einfluss des Gemüthes, durch das Interesse für die Sache und den Eindruck, welchen sie bei ihrer Aufnahme in's Bewusstsein auf das Gemüth gemacht hat.“ (Jessen, Psychologie. Berlin 1855. S. 491.)

Es ist jedoch in Betreff des Gedächtnisses sowohl, als des Erinnerungsvermögens zweierlei nicht zu übersehen. Was nemlich zunächst den Gesammtinhalt derselben angeht, so besteht derselbe dem grössern Theile nach aus mehr oder weniger allgemeinen, begrifflichen Vorstellungen, während die einzelnen besondern Vorstellungen, die einzelnen Anschauungen fast immer, wenn man sie genauer untersucht, in hohem Grade unvollständig und eben nur so weit vorhanden sind, um als Material für das vernünftige, selbstbewusste Denken und Handeln zu dienen. Denn einmal erhält das Kind durch seine menschliche Umgebung sofort eine Menge fertiger Begriffe, wie sie in diesem bestimmten Gesellschaftskreise als Tradition, als unbezweifelte Weltanschauung gäng und gäbe sind, — dadurch aber wird die unmittelbare, naive Auffassung des wirklich Erfahrenen theilweise wenigstens unmöglich gemacht. Man er-

innere sich z. B. der Einmischung der verschiedensten religiösen Vorstellungen, des seltsamsten Aberglaubens, der einseitigsten bürgerlichen Vorurtheile, des legitimistischen Dogmatismus, wie sie der von Pfaffen beherrschte Neapolitaner, der gespenstersüchtige Schotte, der im Standesunterschied befangene Pfahlbürger, die verzogenen Prinzen absolutistischer Familien zur Schau tragen! Andererseits ist selbst der ungebildete Theil der unmittelbaren, durch eine frische Sinnes- und Verstandesthätigkeit gebildeten Anschauungen, viel allgemeinerer, unbestimmterer Art, als man gewöhnlich anzunehmen beliebt. Gerade die stets als das Dauerndste und Ausgeprägteste angeführten Jugenderinnerungen geben hierfür einen schlagenden Beweis. Ganze Scenen, ganze Bilder stehen scheinbar vor dem inneren Blick. Nun aber untersuche man dieselben genauer, und alsbald wird sich finden, dass man doch nur sehr allgemeine Vorstellungen, einzelne Merkmale festgehalten hat, die wohl hinreichen, als Merkzeichen für dieses oder jenes bestimmte Erlebniss zu dienen, keinesweges aber genügen, von denselben eine in's Einzelne gehende, bestimmte Vorstellung zu geben. Überall lässt uns die Bestimmtheit der einzelnen Vorstellungen im Stich, und wir werden sogleich unsicher, wenn von uns verlangt wird, sinnlich genau zu beschreiben; wie die Thür gewesen, wie der Mann eigentlich ausgesehen, was der Bruder wirklich gesagt, das Alles vermögen wir nicht anzugeben; wir haben eben nur einen allgemeinen Eindruck behalten, soweit jene Gegenstände auf unseren Willen einwirkten. Hiermit stimmt auch überein, dass wenn man in spätern Jahren an Orte, zu Gegenständen kommt, welche man seit seiner frühen Jugend nicht wieder gesehen hat, der erneute Anblick derselben, auch wenn sie völlig unverändert geblieben sein sollten, durchaus nicht mit den angeblich so tief eingeprägten Kindererinnerungen zusammenstimmt. Oft erkennt man sie gar nicht wieder, und bei empfindsamen Menschen reicht eine solche Erfahrung aus, sie für immer ähnlichen Begegnungen ausweichen zu lassen; die Art, wie sie sich im Zusammenhange mit ihrer gesammten Weltanschauung jene Jugendscenen zurechtgelegt haben, steht ihnen viel näher, als das objective Verhältniss der Gegenständlichkeit, die dabei mitgespielt hat.

In gleichem, oft sogar noch höherem Grade gilt dies von den

Eindrücken späterer Zeit. So lange es sich nur darum handelt, ob eine und dieselbe Gegend, die verschiedene Personen gesehen haben, hübsch oder anmuthig u. dgl. sei, so lange man über einen abwesenden Bekannten nur in soweit spricht, als er ein guter, gescheuter, boshafter u. s. w. Mensch sein soll, — genug, so lange die Unterhaltung nur die persönlichen Eindrücke betrifft, ist meist eine leidliche Verständigung zu bemerken. Sobald aber Einer aus der Gesellschaft auf die anschauliche Seite des besprochenen Gegenstandes kommt, gehen die Meinungen auseinander, und es ist z. B. eine sehr gewöhnliche Erfahrung, dass derselben allen Anwesenden wohlbekannten Person, blaue, schwarze, graue Augen, eine gebogne und eine gerade Nase, blonde und dunkle Haare und dergl. zugeschrieben werden. Mit einem Worte: Gedächtniss und Erinnerungsvermögen geben vielmehr allgemeine Begriffe und Merkzeichen, welche den subjectiven Eindruck kennzeichnen, als getreue Anschauungen; sie reichen meistentheils vollständig aus, um für unsere nächsten Zwecke gute Dienste zu leisten, aber scharfe gegenständliche Vorstellungen geben sie nicht. Um diese hervorzurufen, bedarf es vielmehr der erneuten, unmittelbaren Anschauung des Gegenstandes, der in der Erinnerung nur soweit vorhanden ist, als nöthig ist, um ihn als denselben wiederzuerkennen, sobald er uns von neuem begegnet, oder absichtlich von uns wieder aufgesucht wird. Daher ist es auch eine Täuschung, wenn der und jener sagt: Ich wollte ihn (es) malen, wenn ich malen könnte, so deutlich seh' ich ihn (es) vor mir. Man mache nur durch eingehendere Fragen den Versuch, bestimmtere, anschaulichere Angaben von dem Gegenstande, der jenem angeblich so deutlich vorschwebt, zu erhalten, und man wird ihn sofort in erhebliche Verlegenheit setzen. Wenn er in diesem Augenblicke wirklich malen könnte, er würde den Pinsel unverrichteter Sache aus der Hand legen müssen. Fast immer verwechselt man die Lebhaftigkeit des Eindrucks, und die dadurch bewirkte Erregtheit des Willens, mit einer angeblichen, in Wahrheit gar nicht vorhandenen Lebhaftigkeit des innern Bildes selber. Dies trifft selbst die oft gerühmten anschaulichen Schilderungen ungebildeter Leute, d. h. solcher, die wenig im begrifflichen Denken geübt sind. Hört man z. B. dieselbe Geschichte, dieselbe Schilderung nach einiger Zeit

von ihnen wiederholen, so machen sich allerhand, zum Theil ganz erhebliche Abweichungen bemerklich; und wir selber werden uns eingestehen müssen, dass wir je nach Zeit und Umständen dasselbe verschieden schildern und wiedererzählen. Hierauf beruht es auch, warum gewissenhafte Naturen stets grosse Bedenken gegen die Ableistung eines Eides haben, wodurch irgend etwas Vergangenes bezeugt werden soll. Dass man etwas nicht mehr genau weiss, das zu erklären finden sich die Meisten gerne bereit, — aber einen objectiven Thatbestand zu beschwören, das ist, zumal wenn es sich um eine Reihe von Vorgängen, — nicht um einen einzelnen Willensact, den man viel leichter behält, — handelt, fast immer eine sehr bedenkliche Sache.

Der zweite, hier noch in Betracht zu ziehende Punkt, sind die sogenannten Ideen- oder Gedanken-Associationen. Beide Ausdrücke sind wenig zutreffend. Ideen-Association ist ein sehr unbestimmter Begriff. Bei dem Worte Idee fällt Einem gleich der bekannte Heine'sche Commentar dazu ein: „Mein Kutscher sagt: ich habe eine Idee u. s. w.“ Gedanken-Association aber ist ebenfalls nicht bezeichnend genug, da das Wort: Gedanke, die bildliche Vorstellung ausschliesst. Vorstellungsverknüpfung würde die Sache besser ausdrücken: Die ohne unser absichtliches Zuthun in unserem Bewusstsein auftauchende Vorstellung betrifft meistentheils einen ganz bestimmten Gegenstand, eine besondere Wahrnehmung, die wir früher erfahren, an sie reihen sich in bunter Folge andere an, theils Einzelvorstellungen, theils Begriffe, — aber sie schweben vor unserem inneren Auge vorüber, gleich den Bildern einer Laterna magica, bis zu dem Augenblick, dass wir dem luftigen Zuge Halt gebieten, eine Vorstellung festhalten und nun vermöge der Erinnerung das zusammenfassen, was aus dem Kreise unserer Erfahrung in bestimmter Beziehung steht zu dem Zweck, wegen dessen wir eben diese und keine andere Vorstellung fixirten. In beiden Fällen aber, sowohl bei jener unwillkürlichen, als bei dieser absichtlichen „Gedanken-Association,“ liegt dasselbe Gesetz zu Grunde, was überhaupt unser Bewusstsein kennzeichnet: der Satz vom zureichenden Grunde; — kein Gedanke, keine Vorstellung tritt in unser Bewusstsein, ohne eine bestimmte Veranlassung, dieselbe mag in einem äusseren Eindruck oder einer inne-

ren Wahrnehmung bestehen. Die Anschauungsformen des Raumes, der Zeit und der Causalität sind es, nach denen auch die unwillkürliche „Gedanken-Association“ stattfindet, und eine genauere Beobachtung wird zeigen, dass die scheinbar zufällige Reihe der rasch aufeinander folgenden Vorstellungen, beruht: theils auf der ursprünglichen Gleichzeitigkeit derselben, theils auf der Verwandtschaft derselben in Betreff ihrer räumlichen Gestaltung, theils auf dem Verhältniss, in welchem sie als Grund und Folge zu einander stehen. Man kann diese verschiedenartigen Äusserungen der „Gedanken-Association“ am Leichtesten beobachten, wenn mehrere Personen gleichzeitig an ein und dasselbe gemeinschaftliche Erlebniss erinnert werden, und es liegt auf der Hand, dass auf der Energie dieses Erinnerungsvermögens ein sehr wesentlicher Theil der Leistungsfähigkeit des Einzelnen beruht.

Diese Leistungsfähigkeit selbst aber wurzelt ihrerseits in der besonderen Beschaffenheit des einzelnen Eigenwillens. Anfangs unbewusst, mit der wachsenden Erfahrung immer bewusster, verfolgt derselbe die Zwecke vermöge deren er sich selbst zu entfalten, sich selbst zu bejahen sucht, und je kräftiger, je beharrlicher er dies thut, um so sicherer stehen ihm die dazu dienlichen Erfahrungen zu Gebote, um so bereitwilliger finden sich die dazu verwendbaren Vorstellungen ein. „Was die Gedanken-Association in Thätigkeit versetzt, ist in letzter Instanz, oder im Geheimen unseres Innern, der Wille, welcher seinen Diener, den Intellekt antreibt, nach Maassgabe seiner Kräfte, Gedanken an Gedanken zu reihen, das Ähnliche, das Gleichzeitige zurückzurufen, Gründe und Folgen zu erkennen: denn im Interesse des Willens liegt, dass überhaupt gedacht werde, damit man möglichst orientirt sei für alle vorkommenden Fälle. Daher ist die Gestalt des Satzes vom Grunde, welche die Gedanken-Association beherrscht und thätig erhält, im letzten Grunde das Gesetz der Motivation; weil Das, was das Sensorium lenkt und es bestimmt, in dieser oder jener Richtung, der Analogie oder sonstigen Gedanken-Association, nachzugehen, der Wille des denkenden Subjekts ist.“ (Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung. Bd. 2 Kap. 14). „Die Thätigkeit des Willens hierbei ist jedoch so unmittelbar, dass sie meistens nicht ins deutliche Bewusstsein fällt; und so schnell, dass wir uns bisweilen nicht einmal

des Anlasses zu einer also hervorgerufenen Vorstellung bewusst werden, wo es dann scheint, als sei Etwas ohne allen Zusammenhang mit einem Andern in unser Bewusstsein gekommen. — Jedes unserer Phantasie sich plötzlich darstellende Bild, auch jedes Urtheil, das nicht auf seinen vorher gegenwärtig gewesenen Grund folgt, muss durch einen Willensakt hervorgerufen sein, der ein Motiv hat, obwohl das Motiv, weil es geringfügig, und der Willensakt, weil seine Erfüllung so leicht ist, dass sie mit ihm zugleich da ist, oft nicht wahrgenommen werden.“ (Derselbe. Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. 2. Aufl. §. 44.*)

Die Richtigkeit dieser Ansicht wird durch die Erfahrung allenthalben erhärtet. Sie erklärt es, warum derselben Erscheinung, demselben Gegenstande, demselben Ereigniss gegenüber, von zwanzig Personen jede einen verschiedenen Eindruck erhält und oft keine einzige darunter die Sache selber vollständig erfasst und behält, sondern eben nur die Beziehung derselben auf ihren Einzelwillen. Und zwar ist diese Beziehung zwiefacher Art; zunächst ist es der angenehme oder unangenehme Eindruck, den der Gegenstand macht, die Art und Weise, wie man sich davon berührt fühlt, welche ein erstes Urtheil hervorruft, dessen Spur im Gedächtniss zurückbleibt. So namentlich bei neuen Bekanntschaften: „Der Mensch ist unausstehlich.“ — „Ich bitte Sie, ich habe selten Jemanden liebenswürdiger gesehen,“ — das kann man sehr oft hören, und dabei wissen Beide eigentlich gar nichts von diesem Menschen; aber den Einen hat er durch eine ironische Miene, die sich nicht einmal auf Jenen bezog, beleidigt, den Andern hat er fortwährend reden und sich über sich selber aussprechen lassen, und das hat demselben ausserordentlich wohlgefallen. Beide aber behalten diesen

*) Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, dass die neuerdings wieder erhobenen Bedenken gegen die Allgemeingültigkeit des Causalitätsgesetzes überhaupt nur aus einer falschen Auffassung desselben entstehen. Das Gesetz der Causalität ist ein Theil unserer intellectuellen Functionen, vermöge deren immer und überall bei der Wahrnehmung einer Wirkung nach dem: warum? gefragt wird. Etwas ganz anderes ist die materielle Auslegung dieses: Warum? selber. Hierbei kann die Antwort stets nur eine relative, hypothetische sein, da der Kreis der Erfahrung nie abgeschlossen ist.

ersten Eindruck als Grundlage ihrer Ansicht über die Person selber. — Als ich das Vandyk-Zimmer des Schlosses von Windsor besuchte, sammelten sich fast sämmtliche mitanwesende Engländer um ein Porzellangefäss, welches einer derselben gleich beim Eintreten entdeckt hatte. Auf dem Fusse desselben sass ein gelber Porzellanvogel, und dieser machte solches Aufsehen, dass fast kein Einziger auch nur einen Blick auf den übrigen Inhalt des Zimmers warf, ja höchst wahrscheinlich war dieser ganz unbedeutende Gegenstand für die Meisten die Haupterinnerung aus dem Schloss überhaupt. — Ähnliches wird jeder auf Reisen erlebt haben; von derselben Partie die gemeinschaftlich nach einem berühmten Punkte unternommen worden, weiss der eine nur noch, dass die Hitze unausstehlich war, der zweite, dass er sehr gehungert hat, der dritte, dass der Wein ihm ausgezeichnet geschmeckt, der vierte, dass ihm das Bein wehgethan, der fünfte, dass er nie mehr auf einem Esel reiten will, aber von der Aussicht und dergleichen, weswegen die ganze Fahrt unternommen, hat kaum noch einer eine unklare Vorstellung. Alle anderen Vorstellungen aber knüpfen sich ganz gewiss an irgend welche Erinnerung des eigenen Zustandes an. Daher auch, wenn einer den andern an dies oder jenes dabei Erlebte erinnern will, er meist ganz unwillkürlich zunächst auf einen subjectiven Zustand desselben zurückgeht, um dadurch die Erinnerung an gleichzeitige oder damit sonst zusammenhängende Vorstellungen wach zu rufen.

Die zweite Art der Beziehung eines Gegenstandes zu uns, welche wir im Gedächtniss behalten, ja die uns oft erst viel später, wenn eben die Veranlassung dazu vorhanden, deutlich bewusst wird, ist die seiner Brauchbarkeit, seiner Verwendbarkeit für die besonderen Zwecke des Einzelwillens. Man bemerkt und behält die für uns verwendbare Seite desselben. Tagtäglich kann man es hören, wie der Einzelne alle übrigen Menschen für Egoisten erklärt, denen an ihm selbst gar nichts gelegen sei, — sie wollten ihn nur für sich ausbeuten und missbrauchen; — die interessantesten Gegenstände werden nach dem oberflächlichsten Ansehen als nicht brauchbar, bei Seite gelegt, — aber welche Energie entfaltet das Erinnerungsvermögen, sobald dem Eigenwillen Gefahren drohen, oder wenn derselbe ganz und gar von einem einzigen eigensüchtigen

Zwecke erfüllt ist! Selbst die scheinbar beschränktesten Köpfe, Leute die für durchaus dumm gelten, zeigen in solchen Fällen einen ganz ausserordentlichen Scharfsinn, der eine ganze Fülle von Rüstzeug aus der bisherigen Erfahrung aufzubieten vermag. Und welcher Strom von Vorwürfen ergiesst sich über uns, aus dem Munde eines in seinen Interessen Verletzten! Mit welcher Schnelligkeit folgt hierbei eine missliebige Erinnerung auf die andere, um ein Gesammtbild von uns zu entwerfen, dessen einzelne Farben schon mit unserer Erinnerung nicht übereinstimmen, geschweige, dass wir uns in dem daraus gebildeten Conterfey wiederfinden sollten. Ebenso stellen sich beim ernsten Nachdenken über einen uns interessirenden Gegenstand gewöhnlich alle mit ihm verwandten Vorstellungen leicht und schnell vor dem Selbstbewusstsein ein.

Es ist jedoch von grosser Wichtigkeit, hierbei scharf zu unterscheiden zwischen dem unmittelbaren Willen, und einem durch blosse Reflexion, durch verständige Überlegung zu bestimmenden Wollen. Schwebt das, was man will, nur als bewusste Absicht uns vor, gewissermaassen als ein unwillkürliches Gedenken unsrer selbst, als ein Spiegelbild der Zwecke unsers Willens, so ist mit diesem Acte wiederholter Selbsterkenntniss für den Augenblick die Beziehung unsers Willens zu dem Gegenstande erschöpft. Wer aus der blossen Erinnerung an das, was er will, d. h. was ihn vorzugsweise innerlich beschäftigt, sofort die Veranlassung nimmt, diesem Gegenstande seine Thätigkeit zuzuwenden, wird alsbald die Erfahrung machen, dass trotz dessen, dass ihm seine Absicht äusserst lebhaft vorgeschwebt hatte, die Arbeit nicht vorwärts geht. Die Gedanken fliessen nicht, die Erinnerung versagt ihren Dienst, es entsteht eine Unbehaglichkeit, eine Empfindung, als wäre das Band zwischen Wille und Bewusstsein locker geworden, als wären in Folge dieses geringen Zusammenhanges beide unfähig, etwas zu leisten; sie sprechen gewissermaassen nicht an. Vergebens müht man sich ab, auf das Material sich zu besinnen, von dem man doch zu wissen glaubt, dass man es hat; die blosse Vorstellung der Absicht hat keine schöpferische Macht. Es ist dieselbe vielmehr zunächst zu betrachten als das erste Bewusstwerden des wesentlichen Inhaltes unseres Willens. Aber zwischen diesem Bewusstsein und der Erfüllung liegt eine tiefe Kluft, um so tiefer, je umfassender das

gestellte Problem ist. Die erste selbstbewusste Arbeit dabei ist eben dieses energische Einprägen der Absicht. Was dann im Verlaufe der Zeit erfahren wird, tritt mehr oder weniger bewusst in Beziehung zu jenem unserm Hauptzweck. Aber wiederholte Versuche, ihn auszuführen, scheitern abermals: sie zeigen uns nur den Abstand zwischen dem, was wir wollen, und unserm dürftigen Vermögen. In solchen Anläufen geht es fort; unwillkürlich und willkürlich arbeitet es in uns, bis gewissermaassen unser Vorstellungsvermögen vollkommen gesättigt ist. Dann ereignet sich plötzlich etwas Ähnliches, wie bei gewissen Krystallisationsprocessen. In Wasser aufgelöster Alaun krystallisirt plötzlich; wenn das ruhig stehende Wasser eine gewisse Menge davon aufgenommen, genügt eine leise Erschütterung, und der Kernpunkt der Krystallbildung ist gebildet, an welchen die übrigen Theile sich regelmässig ansetzen. Ähnlich verhält es sich beim Gedankenprocess. Das Bewusstsein (Gehirn) hat eine Menge Vorstellungen, die sich auf eine bestimmte Absicht, auf einen bestimmten Zweck beziehen, in sich aufgenommen; aber trotz aller Anstrengung des Erinnerungsvermögens erweist sich das Material nicht gefügig, und so oft auch die Aufmerksamkeit sich darauf richtet, die gewissermaassen im Bewusstsein aufgelöste Vorstellungsmasse gewinnt keine Gestalt. Plötzlich, im ruhigsten Zustande, d. h. in einem Augenblicke, wo unsere Aufmerksamkeit nicht energisch auf etwas gerichtet ist, in einem Augenblicke unbefangenen Daseins, schiesst blitzartig eine Vorstellung, ein Gedanke in uns auf, ganz unmittelbar giebt sie sich als den bisher vergeblich gesuchten Mittelpunkt jener zerstreuten Vorstellungsmasse zu erkennen, und wie man unter dem Wasserstoffvergrösserungsglas die Krystalle anschiessen sieht, so strömen die Vorstellungen herbei, ordnen sich beinahe ohne jegliches Zuthun, und der feste Kern, das Knochengerippe des lang verfolgten Problems, wächst vor unsern Augen scheinbar von selbst empor. Was lange mit aller Anstrengung vergeblich gesucht war, fällt Einem plötzlich ein, gerade wenn er nicht damit beschäftigt zu sein glaubt, und das *εὑρηκα* des Archimedes gilt von jedem Problem, welches nicht auf blossen Schlüssen, sondern auf der Verarbeitung von Anschauungen und Vorstellungen beruht. In Betreff besonders hervorragender Aufgaben für die Erkenntniss ist dies

schon längst bemerkt worden. „Um zu einer neuen Wahrheit zu kommen“, heisst es in dem Aufsatz: Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten (Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften. Leipzig 1769, Bd. VIII. S. 19 ff.), „wenn sie nicht eine unmittelbare Folge einer schon bekannten ist, ist es unmöglich, die Art von deutlich gedachten Schlüssen zu brauchen, durch welche man die Wahrheit, wenn sie erfunden ist, beweist. — Die Seele muss das Vermögen haben, die ganze Reihe mit einem Blick und einer Art von unmittelbarem Anschauen zu übersehen. Ideen, die entwickelt eine ganze Wissenschaft ausmachen, müssen sich zusammendrängen, ein Ganzes ausmachen und sich gleichsam in ein Bild vereinigen. — Würde wohl in einem andern Kopfe als in Newton's seinem, der Fall eines Apfels die Idee eines neuen Weltsystems haben erregen können? Mit welcher Geschwindigkeit des Blitzes musste seine Seele die unendliche Reihe von Begriffen durchlaufen und erleuchten, die von der Idee der Schwere, auf alle Körper angewendet, veranlasst wurden. — Es giebt gewisse Augenblicke, wo es scheint, als wenn in einen dunkeln Theil unsrer Seele auf einmal ein Licht gebracht würde; die ganzen Ideen, die hier verborgen liegen, zeigen sich mit einem male, obgleich Zeit und Folge dazu gehört, um sie einzeln nach und nach heraus zu heben und zum Bewusstsein zu bringen.“

Es kommt bei diesen Bemerkungen nicht darauf an, ob die gerade als Beispiel angeführte Apfelanekdote wirklich geschehen ist oder nicht; sie treffen jedenfalls die Sache. Aber unrichtig wäre es, diese Bemerkungen nur von besonders genialen Einfällen gelten lassen zu wollen. Sie gelten nicht nur etwa für höchste Aufgaben der Wissenschaft, der Kunst, sie gelten eben so sehr von der unmittelbaren Erfahrung jedes Einzelnen, in Bezug auf den oft genug ausserordentlich beschränkten Kreis seiner Interessen. Nirgends geht der auf den aufgenommenen Vorstellungen und der Absicht des Willens beruhende Gedankenprocess, so zu sagen, am hellen Tage vor sich.

„Vergleichen wir unser Bewusstseyn mit einem Wasser von einiger Tiefe; so sind die deutlich bewussten Gedanken blos die Oberfläche: die Masse hingegen ist das Undeutliche, die Gefühle, die Nachempfindung der Anschauung und des Erfahrenen über-

haupt, versetzt mit der eignen Stimmung unsers Willens, welcher der Kern unsers Wesens ist. Die Masse des ganzen Bewusstseins ist nun, mehr oder weniger, nach Maassgabe der intellektuellen Lebendigkeit, in steter Bewegung, und was in Folge dieser auf die Oberfläche steigt, sind die klaren Bilder der Phantasie, oder die deutlichen, bewussten, in Worten ausgedrückten Gedanken und die Beschlüsse des Willens. Selten liegt der ganze Process unseres Denkens und Beschliessens auf der Oberfläche, d. h. besteht in einer Verkettung deutlich gedachter Urtheile; obwohl wir dies anstreben, um uns und Andern Rechenschaft geben zu können: gewöhnlich aber geschieht in der dunkeln Tiefe die Rumination des von aussen erhaltenen Stoffes, durch welche er zu Gedanken umgearbeitet wird, und sie geht beinahe so unbewusst vor sich, wie die Umwandlung der Nahrung in die Säfte und Substanz des Leibes. Daher kommt es, dass wir oft vom Entstehen unserer tiefsten Gedanken keine Rechenschaft geben können: sie sind die Ausgeburt unsers geheimnissvollen Innern." (Schopenhauer, Welt als W. u. V., Band 2., Kap. 14.)

Nur gegen die „klaren Bilder der Phantasie" wäre bei dieser feinen Beobachtung Einspruch zu erheben; diese Bilder sind gewöhnlich undeutlich, und nur in soweit „klar", als sie zur Grundlage einer begrifflichen Vorstellung, zum Inhalt für ein Wort, dienen sollen. Das aber ist gewiss, dass der Inhalt unsers Bewusstseins keineswegs gebildet wird durch ein bewusstes Manipuliren mit den in dasselbe eingegangenen und eingehenden Vorstellungen, sondern aus einer dunkeln Tiefe aufsteigt, aus jener Tiefe, in welcher unser Wille west, und materiell wie ideell (leiblich und intellectuell), die ihm gewordene Nahrung verarbeitet. Und wie die werdende Pflanze ihre Saamenhülle sprengt und an das Licht tritt, nachdem sie ihren ersten Bildungsprocess im Dunkel des Erdbodens vollendet hat, so treten Vorstellungen und Gedanken als die Repräsentanten unsers Willens in unser Bewusstsein, nachdem derselbe sie im Dunkeln gebildet hat.

Hierauf beruht zumeist die scheinbare Zufälligkeit von Gedankeneinfällen; hierauf stützt sich die sehr richtige Ansicht, dass man, wie man zu sagen pflegt, Stimmung, eine gute Stunde, für das oder jenes abwarten wolle; hierauf beruht die Täuschung, als kämen jene

plötzlichen klaren Gedanken, welche man so lange vergeblich hervorzubringen suchte, nicht aus uns selbst, sondern wären von einer fremden, andern Macht uns verliehen, hierauf ist die häufige Behauptung göttlicher Erleuchtung, himmlischer Begeisterung u. s. w. zurückzuführen.

Aus Allem, was wir bisher über das Vermögen des Menschen: erhaltene Eindrücke (Vorstellungen) zu behalten und sich derselben zu erinnern, bemerkt haben, so wie aus der Art, wie dieses Vermögen den Stoff für unser Denken liefert, sowie die Mittel zur Erreichung unserer Absichten, geht also erfahrungsgemäss hervor: dass diese Art der Einbildungskraft keinesweges scharfbestimmte, erschöpfende Vorstellungen (Bilder) vor das innere Auge führt. Äusserlich wie innerlich Erlebtes tritt allerdings wieder vor uns hin, aber nur in sehr einseitigen Beziehungen, nur als Merkmale unsrer Erlebnisse, nur als Gedenksteine unsrer Erfahrung, nur als die Wegezeichen unseres Selbstbewusstseins. Sie reichen hin, um uns in uns und unserer Lebenserfahrung zu orientiren, um uns die Verfolgung unserer Absichten zu erleichtern, sie geben auch einen ausreichenden Maassstab ab für die Beurtheilung der moralischen Beschaffenheit der Welt, weil für das Wohl- oder Übelwollen seiner Umgebung der Eigenwille des Einzelnen ausserordentlich empfindlich ist, — aber deutliche, klare Bilder des Erlebten, genaue Vorstellungen desselben geben sie nicht, sie gleichen vielmehr bildlichen Worten, zusammengezogenen Formeln, welche nur dazu dienen, bestimmte Eindrücke und damit verknüpfte Empfindungen und Gedanken festzuhalten. Ihr überall gefundener Ausdruck besteht daher auch im Worte selber, in den allgemeinen Formeln der Sprache, die zwar Jeder versteht, aber auf Grund eines sehr verschiedenen Vorstellungsmaterials und zu ganz anderen Zwecken, als dass er ein genaues und getreues Bild jener Vorgänge in sich ausmalen sollte, welche der andere aus seiner Erinnerung ihm mittheilt.

Denn nicht was das Wesen des Gegenstandes charakterisirt wird vorzugsweise gemerkt, sondern was für uns selber charakteristisch, für unsere Zwecke anwendbar ist. Darüber kann auch die oft angeführte angebliche Lebhaftigkeit der Einbildungskraft bei lebhaftem Temperamente nicht täuschen; was sich dabei klar und deutlich

spiegelt, ist stets nur die grössere Erregbarkeit, die Energie des Eigenwillens; tritt man dagegen dem Inhalte des so lebhaft Mitgetheilten näher, so entdeckt man sofort Lücken und Unklarheiten, welche durch eingehenderes Befragen eher wachsen als abnehmen, und erregt nicht selten dadurch nur den Zorn des Befragten, der die Grundlage seiner Affectdarstellung gefährdet bemerkt. In grossen Zügen kann man dies namentlich bemerken bei den Erzählungen und Schilderungen von angeblich bedeutenden, gefährlichen Erlebnissen, die zur Verherrlichung (Illustration) des Erzählenden dienen sollen; nicht minder geben die Gerichts-Verhandlungen, zumal in der Gegenüberstellung der Darstellungen der einander feindlichen Parteien und ihrer Vergleichung mit den Aussagen besonnener Zeugen auffallende Beispiele hierfür.

Nicht minder wird diese Ansicht bestätigt durch eine ziemlich allgemeine Eigenschaft des Menschen, welche scheinbar gerade für das Gegentheil spricht. Die Einbildungskraft, d. h. das Vermögen, erhaltene Eindrücke festzuhalten und wieder hervorzurufen, zeigt sich doch wohl ganz unzweifelhaft in der Nachahmung, in der nachbildenden Darstellung eines Abwesenden. Untersucht man aber diese Nachbildung genauer, so beruht sie regelmässig auf dem Wiedergeben einer einzelnen besonders auffallenden Eigenschaft, die überdiess noch stark übertrieben wird, weil sie allein in der Erinnerung deutlich zurückgeblieben ist. Tritt die so nachgeahmte Person unmittelbar darauf vor unsere Augen, so bemerkt man sofort, dass nicht einmal jener Eine nachgeahmte Zug vollständig der Wirklichkeit entsprechend war. Ähnliches kann man leicht an der Nachahmung von Dialekten bemerken; sie ist nie getreu, hat stets nur eine gewisse Ähnlichkeit, wenn der Nachahmende nicht durch längeren Verkehr den Dialekt wirklich gelernt hat, dann aber kann von Nachahmung nicht mehr die Rede sein. Überdies zeigt sich eine Lust zur Nachahmung vorzugsweise bei Kindern, die dadurch nur ihre Vorstellungswelt zu erweitern sich bemühen; je mehr das Denken, das begriffliche Vorstellen vorherrschend werden, je mehr tritt diese Art sich der Gegenstände zu bemächtigen, zurück, und Erwachsene sprechen einfach ein charakteristisches Zeichen aus, statt in eine meist sehr ungeschickte Nachahmung sich einzulassen; thun sie aber gelegentlich das Letztere doch, so ist es gewöhnlich

auch nur eine Nachahmung des Sprachtons, der Art zu reden, allenfalls unter Hinzufügung einer oberflächlich entsprechenden Körperhaltung.

Aus allem diesen geht hervor, dass die Einbildungskraft im Allgemeinen etwas anders ist, als die Meisten anzunehmen geneigt sind, dass sie nämlich keine bestimmten Vorstellungen, keine ausgearbeiteten Bilder giebt, wie sie die unmittelbare Anschauung, das wirkliche Betrachten eines Gegenstandes, der lebendige Anblick der Welt darbietet. Ihr Vorstellungs-Material ist vielmehr im Sinne lebendiger Anschauung sehr unvollständig und lückenhaft, es genügt aber für die Zwecke des Menschen, weil diese im Allgemeinen nicht auf die Gegenstände an sich, auch nicht auf eine innere nachbildende Vorstellung der gegenständlichen Welt, sondern auf das eigenste Wohl und Wehe des Einzelnen gerichtet sind.

Das hindert freilich nicht, dass jenes Vermögen bei den verschiedenen Individuen in sehr verschiedenem Grade vorhanden sei; die Schnelligkeit, mit welcher die Erinnerung wirkt, die Empfänglichkeit für dauernde Eindrücke, die Spontaneität, mit welcher im gegebenen Falle alle verwandten Vorstellungen sich einfinden, die im Laufe der Zeit in uns angeregt worden, — das Alles ist in sehr ungleichen Graden bei den Menschen zu finden. Man hat darin ganz besonders einen Maassstab für die intellectuelle Befähigung finden wollen, — und das nicht mit Unrecht, aber dem Wesen nach bleibt das Vermögen dasselbe.

Am deutlichsten tritt dies hervor bei jeglicher wissenschaftlichen Thätigkeit. Hier ist der Wille ganz und gar auf das Erkennen gerichtet, seine ganze Energie wendet sich dem Auffassen und Erfassen eines bestimmten Theiles der gegenständlichen Welt zu. Er sucht seine Befriedigung im Durchforschen der Pflanzenwelt, der geschichtlichen Erscheinung des Menschengeschlechts u. s. w., unter Hintenansetzung aller andern Zwecke, und mit einem nicht selten grenzenlosen Egoismus. Dieser letztere Umstand ist aber darum besonders hervorzuheben, weil von jeher der Gelehrtenhochmuth um seiner wissenschaftlichen Zwecke willen sich geneigt gezeigt hat, den sittlichen Charakter des Lebens zu unterschätzen, ja sich nicht selten einbildet, um jener Zwecke willen sich über alle sittlichen Anforderungen hinwegsetzen zu dürfen. Vernach-

lässigung der Pflichten gegen die eigne Familie, gegen den Staat, abstossendes Wesen gegen Andere, unter Umständen, namentlich bei naturwissenschaftlichen Forschungen, nichtswürdige Grausamkeit gegen Thiere und Menschen, — lauter schlechte Eigenschaften, welche aus dem Eigenwillen, der sich nur der Wissenschaft befleissigen will, entspringen, — das sind wahrhaftig keine Beweise dafür, dass, wie neuerdings auch von Schopenhauer behauptet worden, bei der wissenschaftlichen Erkenntniss der Wille ganz und gar, man könnte sagen, eingeschlafen sei. Im Gegentheil, der Hochmuth, der sich selbst überschätzende Eigensinn, die Beschränktheit, womit so ein „Gelehrter" auf alles Andere und alle Anderen herabsieht, ist um so grösser, je kleiner, vom Leben abgetrennter, das Gebiet ist, auf dem er sich bewegt.

Doch dies nur beiläufig. Unsere Hauptfrage ist die: Zeigt vielleicht die rein wissenschaftliche Thätigkeit jene bisher vermisste Fähigkeit der Einbildungskraft, scharfe, bis ins Einzelne ausgeprägte Vorstellungen zu erinnern? — Ganz gewiss nicht. Ganz abgesehen von jenen wissenschaftlichen Beschäftigungen, die vorzugsweise mit Begriffen zu thun haben, — wobei übrigens von diesen Begriffen meist auch gerade nur das klar ins Bewusstsein tritt, was gerade für den augenblicklichen Zweck der Betrachtung dienlich sein kann, — abgesehen von allen abstracten Richtungen, — muss der Naturforscher nicht fortwährend auf die unmittelbare Anschauung zurückgehen? Beobachten, und immer wieder beobachten ist seine Aufgabe; das stärkste Gedächtniss, das lebhafteste Erinnerungsvermögen führt ihm die früher beobachteten Gegenstände nie so deutlich vor, dass er gewissermaassen die Beobachtung nochmals daran machen könnte. Was er sich gemerkt hat, sind einzelne charakteristische Merkmale, Thatsachen, aber sie können nur dazu dienen, seine weiteren Forschungen zu erleichtern. Ähnliches aber wird man überall finden. Auch giebt es gerade bei der Untersuchung der Natur, wo man, vermöge der fortwährend thätigen Anschauung, die grösste Zuverlässigkeit und Vollständigkeit vermuthen sollte, Erscheinungen, welche die Unvollständigkeit der Auffassung, ja, die schon beim unmittelbaren Anschauen, nicht selten hervortretende Unzuverlässigkeit dieser Anschauungen selbst beweisen, so dass die Erinnerung derselben doppelt unzuver-

lässig wird. Die eine jener Erscheinungen ist die naturwissenschaftliche Hypothese; sie wird vorgestellt als das vorläufige Ergebniss der gesammten Erfahrung in Bezug auf einen bestimmten Gegenstand, und hält man sie mit den Eigenheiten dieses Gegenstandes zusammen, so erklären sich die letzteren nur theilweise, nur sehr bedingungsweise daraus: zwischen der Vorstellung des Einzelnen, des wirklich Erfahrenen, und seiner Gesammtvorstellung in der Hypothese besteht also ein Bruch, der auf dem Mangel vollständiger Beobachtung beruht. Einen nicht unwesentlichen Antheil hieran hat die „Ideen-Association", die das Verwandte herbeibringt; der Verstand bringt in das gesammte ihm vorliegende Vorstellungsmaterial eilfertig den Zusammenhang der Causalität, und die Hypothese ist fertig, gleicht aber einem Hauptschlüssel, der etwa einen Gang aufschliesst, die Zimmerthüren aber nicht zu öffnen vermag. Es fehlt eben die vollständige Anschauung des „Was"; denn in ihm allein liegt auch das vollständige „Warum". Noch auffallender aber zeigt sich die Unzuverlässigkeit schon der unmittelbaren Sinnesanschauung bekanntlich bei mikroskopischen Beobachtungen. Wie häufig sieht hierbei der eine Gelehrte das Gegentheil von dem, was der andre beobachtet haben will, ja ich habe es selbst erlebt, dass zwei sehr geübte Mikroskopiker bei der mikroskopischen Untersuchung eines Schmetterlingsflügels in Betreff der Schuppen desselben ganz Entgegengesetztes zu sehen meinten. Hier täuscht gelegentlich die Absicht; man sieht, was man sehen will, namentlich wenn es gilt eine bereits aufgestellte Theorie zu verfechten; eben so häufig aber mischt sich die undeutliche Vorstellung eines früher Gesehenen mit hinein und trübt die reine Anschauung des Gegenwärtigen, oft wohl ohne dass der Beobachtende selber es bemerkt.

Die starke Betheiligung des Willens aber, auch bei diesen Untersuchungen, zeigt sich am deutlichsten bei erfahrenem Widerspruch; die Rechthaberei, die Art, wie meistentheils selbst sehr bedeutende Köpfe ihre Streitigkeiten auszufechten suchen, mag sie nun in ungeschminktester Derbheit oder in freier, überlegener Ironie zur Äusserung kommen, beweisst doch wohl unwiderleglich, dass jene Köpfe keine geflügelten Engelsköpfe reinster Intelligenz, ohne Leib, sondern mit einem sehr energischen Eigenwillen verbunden

sind. Das Gerede von der „interesselosen“ Betrachtung der Wissenschaft ist überhaupt ein sehr überflüssiges; abgesehen davon, dass in den allermeisten Fällen die Wissenschaft doch nur dem persönlichen Interesse dienen soll, wird man die „interesselose“ Art der Thätigkeit, welche für die Wissenschaft so oft allein in Anspruch genommen wird, so ziemlich bei jeder gegenständlichen Thätigkeit eines jeden Menschen finden. Ein jeder erfährt nämlich sehr bald, dass jegliches Ding nach seiner Natur behandelt sein will, wenn es Bestand haben soll, und wird dadurch ganz von selbst mehr oder weniger objectiv. Der Gärtner lebt sich völlig ein in die von ihm gepflegte Pflanzennatur, der Kutscher weiss mit seinen Pferden besser umzugehn, als mit sich selber; ja man kann sagen, dass jede Thätigkeit, selbst die, welche ihrem Endzweck nach, ganz und gar egoistisch genannt werden muss, ein gewisses Maass objectiver, uninteressirter Erkenntniss und Arbeit erfordert. Der Unterschied ist nur der, dass diese bei allen Menschen anzutreffende Objectivität dem lebendigen Dasein, bestimmten Gegenständen als solchen gilt, während die wissenschaftliche Betrachtung auf allgemeine Sätze ausgeht und gegen das einzelne Dasein sich kühler verhält. Aus diesem Grunde steht aber die wirkliche Erfahrung sehr häufig nicht auf Seite der letzteren.

Jene Bemerkung aber, von einem gewissen objectiven Verhalten, was unter Umständen bei jedem Menschen zum Vorschein komme, führt uns noch zu einer andern Betrachtung der Thätigkeit des Vorstellungs-Vermögens und der damit verbundenen Einbildungskraft.

VI.

Wir haben weiter oben auseinanderzusetzen versucht, dass der Mensch gleichzeitig sich erfährt und die Welt, besser gesagt: von sich erfährt und von der Welt. Den Mittelpunkt dieser Erfahrung bildet sein eignes Wohl und Wehe, und nicht ein sogenanntes reines Erkennen, sondern das moralische Wesen des Lebens ist für ihn die Hauptsache. Aber dieses Wesen offenbart sich dem Menschen nicht auf eine angenehme Weise. Mit der Naivität sei-

nes Wollens glaubt er einer steten Bejahung desselben sicher zu sein. Aber er erfährt das Gegentheil. Überall treten ihm, selbst in den untersten Naturerscheinungen, selbstständige Mächte, ein urkräftiger Eigenwille entgegen; überall findet er statt ruhigen Genusses, unruhigen Kampf; die Unsicherheit des Daseins zwingt ihn zur Sorge der Überlegung, die scheinbar klügste Voraussicht aber wird durch unerwartete Ereignisse zu Schanden gemacht; aus seinem eignen Organismus entwickeln sich quälende, schmerzhafte Krankheiten; die Nächsten des eignen Geschlechtes setzen seinem Eigenwillen den ihrigen entgegen; endlich aber klopft der Tod an die Pforte und entreisst ihm mitten in der Blüthe des Lebens seine liebsten Angehörigen, ja bedroht ihn selbst. Die scheinbare Klarheit, das scheinbar gar keiner Erklärung bedürftige offen darliegende Wesen der Welt und des Lebens, wird mit der erweiterten Erfahrung eher dunkler als heller. Überall tauchen neue Fragen, neue Räthsel auf, und sein Verstand muss sich abmühen, das Warum? die Ursache, zu ergründen, um den von allen Seiten drohenden Uebeln auszuweichen.

Jedoch ist diese Verstandesthätigkeit keinesweges nur rein theoretisch, nur als eine ernstlich überlegende aufzufassen. Der Verstand sucht allerdings zu jeder Wahrnehmung die Ursache, er sucht ihren Grund zu erkennen, — aber jenen Erscheinungen gegenüber, deren Grund eben nicht sofort zu erkennen ist, während ihre Einwirkung auf das Wohl und Wehe des Menschen übermächtig sich geltend macht, wird eine ursächliche Macht ohne Weiteres angenommen; d. h. die unerkannten Ursachen jener Erscheinungen werden dem bisherigen Erfahrungskreise gemäss vorgestellt, es wird ihnen ein bestimmtes Wesen zugeschrieben, dessen nähere Bestimmungen, da die thatsächliche Erfahrung sie nicht zu geben vermag, aus dem anderweitig gewonnenen Vorstellungskreise genommen und als wirklich vorhanden, jenen Erscheinungen untergeschoben werden. Nun handelt es sich aber, wie gesagt, hierbei nur um solche Erscheinungen, welche den Willen des Menschen kreuzen und scheinbar eine Macht ausüben, gegen welche dieser Wille nichts auszurichten vermag, — daher machen solche Erfahrungen auf ihn den Eindruck von Wirkungen ihm überlegener Wesen; da er aber vorzugsweise in sich selber guten und bösen

Willen, wie die selbstbewusste Überlegung findet, so werden diese seine eignen Eigenschaften zur Ausstattung jener unbekannten, ihm überlegenen Wesen verwandt. Aber in vergrössertem Maassstabe, weil ihr Wille eben der übermächtige ist. Gute und böse Dämonen schafft die Einbildungskraft, als die Vorstellungen der vom Verstande vergeblich gesuchten Ursachen übermenschlicher, d. h. den Menschen beherrschender Einwirkungen. Mit andern Worten: Der Mensch, der nur durch die Erfahrung nach und nach mit sich selber bekannt wird, sucht eine Ursache, sucht nach einem Erklärungsgrunde seines Schicksals, durch die Vorstellung eines fremden, ihn und die umgebende Welt beeinflussenden Willens.

Diese Vorstellung bildet den Abschluss, den Grund und Boden seiner gesammten Weltanschauung; alle einzelnen Vorstellungen, die er von sich und der Welt nach und nach gewonnen hat, erhalten dadurch einen allgemeinen auf die innere (moralische) Beschaffenheit der Welt bezüglichen Hintergrund. Und, der Bildungsstufe des Geschlechtes entsprechend, bildet diese Grundlage einer bestimmten Welt-Anschauung, seine gemeinschaftliche Überzeugung. Diese Überzeugung aber wird den Nachgebornen gegenüber Tradition, Überlieferung, sie werden in eine bestimmte Weltanschauung hinein geboren, und dieser Vorstellungskreis wirkt von vorn herein ausserordentlich ein auf die Art ihrer Vorstellungsweise überhaupt.

Es ist hier nicht der Ort, dieser Ansicht von der Entstehung der Religionen, ihrem Einfluss auf die unbefangene Anschauung der Welt u. s. w. weiter nachzugehen. Hier kommt die Sache nur in so weit in Betracht, als sie eine besondere Seite der Vorstellungsbildung, der Einbildungskraft betrifft.

Offenbar nämlich ist, mag man über die allmälige Entwickelung des Menschengeschlechts noch so verschiedene Meinungen hegen, doch jedenfalls Folgendes als gewiss anzunehmen: Ein bewusster paradiesischer Zustand widerspricht aller Erfahrung; im Gegentheil: aus einem dunklen, dumpfen Dasein, aus dem Zustande eines unbewussten Wachsens entwickelt sich der gesellige Mensch zum bewussten Wesen; er erfährt von sich und der Welt, und die Gemeinsamkeit dieser Erfahrung giebt die Grundlage seiner ersten Bildungsstufe ab. Das vermittelnde Element dieser, wie aller wei-

tern Bildung ist die Sprache. Vermittelst derselben werden die Eindrücke der Aussenwelt sowohl, wie die innern Wahrnehmungen für das gegenseitige wie für das eigne Verständniss festgehalten; das bestimmte Wort erinnert an einen bestimmten Eindruck, an eine mehr oder weniger deutliche Vorstellung. Aber dieser Vorstellungskreis ist wesentlich von subjectiver Beschaffenheit; er besteht aus einer höchst mangelhaften Reihe von Vorstellungen, deren wesentlichste Seite ihre Beziehung zu dem Wohl oder Wehe des Vorstellenden ist; diese Beziehung macht sich geltend als das die Einzelnen verbindende Band; es ist ein unklares Durcheinander physikalischer und ethischer (metaphysischer) Anschauungen, welches jedoch, trotz aller Mangelhaftigkeit und inneren Widersprüche, eine Art von einheitlichem Ganzen bildet. „Die Menschen erklären die zweifelhaften oder dunkeln Dinge, die sie berühren, ihrer eignen menschlichen Natur und den Leidenschaften und Sitten gemäss, die daraus entspringen.“ *Vico. scienza nuova. I. c.* 2. „Der grösste Theil der auf unbelebte Gegenstände bezüglichen Ausdrücke ist durch Übertragung vom menschlichen Körper oder menschlichen Leidenschaften und Gefühlen hergenommen.“ *ib. II. c.* 3.

Man kann dies überall bemerken; nicht nur geben alle wilden Völker dafür den lebendigen Beweis, — wobei nur die Bezeichnung „wilde“ unpassend ist, da sie sämmtlich Sprache haben und eine Verständigung mit ihnen also möglich ist, — sondern auch in der eignen nächsten Umgebung, mitten unter den gebildetsten Nationen, hat man Gelegenheit zu ähnlichen Beobachtungen. Wie seltsam schwirren im Kopfe eines Bauern naturwissenschaftliche Kenntnisse, landwirthschaftliche Regeln und metaphysische Vorstellungen durcheinander; aber nur für uns „schwirren“ sie eigentlich; jener selbst merkt den Widerspruch nicht, behauptet, darauf aufmerksam gemacht, unser Nichtverständniss, beruft sich auf angebliche Erfahrung, und ist, was freilich die Hauptsache, ethisch d. h. in Bezug auf sein Schicksal entweder vollkommen zufrieden gestellt, oder weiss sich wenigstens im Falle schwer treffender Erlebnisse vermöge seiner für uns so seltsamen metaphysischen Vorstellungen zu beruhigen. Ähnliches kann man leicht auch bei andern Klassen der Gesellschaft beobachten, und es ist eine bekannte

Sache, dass in dieser Beziehung die rohe Bildungslosigkeit der niedrigsten Stände der äusserlich geglätteten Rohheit der höchsten schwesterlich die Hand reicht. Sogar das Tannenholz und der Storchschnabel, die beim Tischrücken und Geisterbeschwören eine Weile in ziemlich allgemeinem Ansehen standen, sie versammeln noch gegenwärtig ihre stillen Gemeinden, und zwar nicht selten unter Grafen und Herren.

Wie aber entstehen jene, so zu sagen, ersten Weltanschauungen? Auf die Gemeinsamkeit der Erfahrung, auf den gewissermaassen gesellschaftlichen Vorstellungskreis, sowie auf den Ausdruck desselben durch das gesprochene Wort, haben wir bereits hingewiesen. Feste Gestalt aber, eine bestimmte Form vermöge deren sein Inhalt Gemeingültigkeit und die Möglichkeit der Überlieferung erlangt, dieses gewinnt jene gemeinsame Vorstellungssphäre nur dadurch, dass sie aus dem beweglichen Flusse inneren Vorstellens und Empfindens, in die festbegrenzte Form gegenständlicher Vorstellungen gebannt wird. Die durch die gegenständliche Welt gewonnenen Anschauungen, das dadurch geweckte Bewusstsein des Menschen von sich selbst und der Gegenständlichkeit, wird vermöge der Einbildungskraft zu einer angeblich objectiven Weltanschauung gestaltet, die ihrerseits für die allein wahre und wirkliche Darstellung der Welt gelten will. Diese Gestaltung aber, dieses Formgeben und Fixiren ist nicht das gemeinsame Werk der Gesellschaft; sie liefert nur die Elemente, das Material dazu, — wissen wir doch bereits, wie wenig das Vorstellungsvermögen dazu geeignet ist, dem inneren Auge bis ins Einzelne hin bestimmte, ausgeführte Bilder, eine anschauliche Gegenständlichkeit vorzuführen; — nein, jenes objective Anschauen der subjectiven Weltanschauung ist Sache einer gestaltungsfähigen, schöpferischen Einbildungskraft, welche in hervorstechendem Maasse eben nur als Eigenschaft einzelner Menschen sich geltend macht.

Wie unterscheidet sich also die allgemeine Einbildungskraft von der besonderen? Jene hält die durch Erfahrung erworbenen Vorstellungen nur nach einzelnen an sich hervorragenden oder für den Vorstellenden besonders bemerkenswerthen Merkmalen fest, behufs eines allgemeinen Verständnisses, so wie für praktische Verwerthung, sie löst von den Gegenständen gewissermaassen doch nur

symbolische Zeichen ab, theils um sie gelegentlich wieder zu erkennen, und wenn es nothwendig wird, sich ihrer erinnern zu können, theils um sie zur Bildung einer mehr oder weniger verständigen Weltanschauung zu verwenden. Die Einbildungskraft im engeren Sinne dagegen, fasst diese gesammte innere Vorstellungswelt, in der die Bilder und Gedanken undeutlich durcheinander wogen, und giebt ihr eine den Anschauungen der wirklichen, gegenständlichen Welt, ähnliche Bestimmtheit der Form. Sie bildet nicht innerlich nach, was die Gegenständlichkeit draussen an und für sich vorstellt, sondern sie bildet schöpferisch-gestaltend das aus, was den innern Vorstellungskreis des Menschen erfüllt; sie zeigt es in bestimmter Form auf, wie der Mensch die äussere sowohl als seine innere Welt, die Gegenständlichkeit wie sein eigenes Wesen und Wollen sich vorstellt; und weit davon entfernt, eine bereits vorhandene Gegenständlichkeit nochmals hervorbringen zu wollen, schafft sie vielmehr eine neue, andere Welt, die Weltgestalt, welche die zeitweilige Bildungsstufe, die Vernünftigkeit des Menschen, das Maass seines Erkennens und Wollens, dem Menschen selber gegenständlich zur Anschauung bringt.

Nur hieraus erklären sich die eigenthümliche Werke schöpferischer Einbildungskraft; nicht Spiegel der Welt an sich sind sie sondern Spiegel des Menschen und seiner Weltanschauung. In diesem Sinne sagt Gerard (Über das Genie; übersetzt von Garve Leipz. 1776. S. 120 u. 123) mit Recht: „Das wahre Genie unterscheidet sich eben dadurch, dass es nach seinen eigenen Beobachtungen schildert. Daher finden wir in allen Originaldichtern allemal das Gemälde ihrer Zeit, ihrer Sitten und desjenigen Zustandes der Natur und der Menschen, den sie vor Augen hatten.“ — „Diejenigen Kunstrichter thun unrecht, die die Besonderheiten des Zeitalters zu Fehlern des Dichters machen.“

Es wird dies noch deutlicher, wenn man sich an das erste dem Menschen geläufige Material erinnert. Dies ist unzweifelhaft die Sprache, als das ursprünglichste und wesentlichste Bildungsmittel, ohne welches an Besonnenheit, Selbstbewusstsein und das damit verknüpfte bewusste Anschauen und Erinnern gar nicht gedacht werden kann. „Jener zehnjährige Knabe, der unter der Regierung des Johann Sobiesky in den litthauischen Wäldern gefun-

den worden und bei der gänzlichen Unkunde aller Sprache auch keine Vernunft hatte, zeigte, wie er bei dem Umgange mit Menschen, nicht ohne grosse Schwierigkeit reden lernte, keine Spur von Erinnerung an seinen vorigen Zustand unter den Thieren" (Zusatz von G. H. Richarz zu Muratori, über die Einbildungskraft. Thl. I. S. 200). Die Sprache, das Wort ist daher auch das erste Darstellungsmittel schöpferischer Einbildungskraft. Sie stellt vermöge des Wortes dar, wie der Mensch sich die Welt vorstellt und was er darüber denkt. Den gesammten Gedankeninhalt seines Geschlechtes fasst der Dichter gestaltend zusammen, und bringt ihn für seine Zeitgenossen in gegenständliche Form, so dass sie sich selbst in festen Umrissen darin wiederfinden, ihrer eigenen Weltanschauung dadurch klarer bewusst werden. Der Stoff ist durch die Gemeinsamkeit aller hervorgebracht, die bleibende Gestalt verleiht ihm die dichterische (verdichtende) Einbildungskraft eines Einzelnen. Hieraus erklärt sich, warum man sagen kann: die Dichter sind die ersten Lehrer des Menschengeschlechts, und sie haben ihm seine Götter gemacht.

Was aber von der Dichtung gilt, das gilt von jeder Richtung der schöpferischen Einbildungskraft. Gegebener Inhalt erhält Form; dieser Inhalt besteht in dem, was der Mensch von sich und der Welt vernommen; — die Form aber beruht in der Umbildung jenes vernünftigen Inhaltes in bestimmte Vorstellungen. Es ist gewissermaassen der umgekehrte Process, welchen wir bei der Bildung des Selbstbewusstseins beobachten. Durch die Berührung mit der Gegenständlichkeit erhält der Mensch Vorstellungen von sich und der Welt, aber diese Vorstellungen werden von ihm nur theilweise festgehalten, und fortwährend zu Begriffen und Gedanken verarbeitet; die besondere Form der ursprünglichen Anschauung geht mehr oder weniger verloren, es ist uns vorzugsweise um den Inhalt zu thun, und zwar ganz besonders in seiner Beziehung und Bedeutung für uns. Diesen gesammten Inhalt unsers Bewusstseins erfasst die schöpferische Einbildungskraft, sie bringt ihn in die Form bestimmter Vorstellungen, und bringt so zu jener ersten fortwährend angeschauten und doch fortwährend in uns untergehenden gegenständlichen Welt, ein Gegenbild hervor, welches gerade umgekehrt, den Inhalt unseres Weltbewusstseins dauernd in

anschaulichen Formen festhält. Der allgemeine Bildungsgang aller Menschen ist der von der Mannigfaltigkeit verschiedenartiger Eindrücke und damit verbundener Vorstellungen zur vernünftigen Besonnenheit; der besondere Gang der dichtenden Einbildungskraft richtet sich von der allgemeinen Vernünftigkeit auf die Darstellung derselben in einer vielgestaltigen Vorstellungswelt. Im Göthe'schen Faust sagt der Herr zu den Erzengeln:

> Und was in schwankender Erscheinung schwebt,
> Befestiget mit dauernden Gedanken;

hier gilt das Entgegengesetzte: die schwankenden Gedanken werden in dauernder Erscheinung befestigt. Es ist eine zweite Weltschöpfung, deren Stoff das menschliche Bewusstsein liefert, und deren Formen nur in diesem selber enthalten sind, nur für dieses selbst Gültigkeit haben.

Die also wirkende schöpferische Einbildungskraft ist die künstlerische, und Kunst im Allgemeinen eben das Vermögen, die innere, gedankenhafte Weltanschauung, in die anschauliche Gegenständlichkeit bestimmter Vorstellungen umzubilden, oder: anschauliche Gedanken zu schaffen. Das Wesen der Kunst als solcher, im Gegensatz zu andern Thätigkeiten des bewussten Menschen, ist daher in die Formgebung zu setzen; nicht einen neuen bis dahin unerhörten Inhalt bringt die Kunst hervor, sondern einen bereits vorhandenen Inhalt menschlichen Bewusstseins gestaltet sie in anschaulicher Form, und stellt damit dem Menschen seine eigne Weltanschauung als gegenständliche Vorstellung gegenüber. Allerdings entsteht dabei nicht selten der Schein, als sei auch der Inhalt des Kunstwerks ein neuer; dieser Schein beruht aber theils darauf, dass eben erst durch die Gegenständlichkeit des Kunstwerkes der Einzelne ein klareres Bewusstsein über den Inhalt desselben gewinnt, theils entspringt derselbe daraus, dass in einzelnen Fällen, zumal bei solchen Schöpfungen, welche das Gesammtbewusstsein einer bestimmten Zeit wiederspiegeln, dem damit wenig oder gar nicht Bekannten in der That auch ein für ihn neuer Inhalt geboten wird.

Worauf aber beruhen die Formen der Kunst? Worauf begründet sich die gestaltende, formgebende Macht der künstlerischen Einbildungskraft? Welches sind die Grundanschauungen, in welche

der zu formende Vorstellungs-Gedankeninhalt eingeht? Offenbar ist dies der Angelpunkt der Frage nach dem Wesen der Kunst, und von der Auffassung desselben alle weitere Betrachtung abhängig. —

VII.

Es ist bei Beantwortung dieser Frage von vornherein anzunehmen, dass die Grundformen der künstlerischen Anschauung, die Vorstellungsformen, innerhalb welcher die künstlerische Einbildungskraft schafft, keine besonderen, anderen Menschen fehlenden, sein werden. Wäre dies wirklich der Fall, so würde nur der Künstler im Stande sein, das durch sie Hervorgebrachte wahrzunehmen, da von der Vorstellungsform jede Erfahrung abhängig ist. Auch fehlt es bis jetzt an jedem Nachweis einer solchen Absonderlichkeit, während leicht einzusehen ist, dass die eben so häufig als verschiedenartig angegebenen, besonderen Eigenschaften künstlerischer Natur, theils auf Missverständnissen, theils auf Besonderheiten beruhen, welche weit davon entfernt sind, eine eigenartige, dem Künstler allein zuzuerkennende Vorstellungsform zu bedingen. Vielmehr zeigt die Erfahrung ganz unwiderleglich, dass die Grundformen unsers Vorstellungsvermögens, auch die Grundlage der schöpferischen Einbildungskraft bilden. Diese Grundformen, auf denen jede Anschauung eines Gegenwärtigen, wie jede Erinnerung eines Vergangenen beruht, sind aber, wie bereits auf Grund der sichersten Ergebnisse von Kant's tiefsinnigen Untersuchungen, aufgestellt worden ist: Raum, Zeit und Causalität. Vermittelst dieser Urformen unsers Vorstellungsvermögens stellen wir überhaupt vor. Bei jeder Vorstellung sind sie die nothwendigen Hebel, überall wirken sie vereint, bei schärferer Beobachtung allerdings so, dass bald das Eine, bald das Andere das Vorwiegende ist.

Diese selben drei Formen also sind es auch, welche der künstlerischen Vorstellungswelt zu Grunde liegen, nur mit dem sehr erheblichen Unterschiede: dass bei der Bildung der erfahrungsmässigen Weltanschauung aus einzelnen Wahrnehmungen besondere Vorstellungen entstehen, diese aber gemerkt und zu allgemeinen

Vorstellungen, Gedanken verarbeitet werden, — der Künstler dagegen giebt diesen letzteren die Gestalt besonderer Erscheinungen, und bildet die allgemeine Erfahrung zu einer in bestimmten Formen wahrnehmbaren, anschaulichen Vorstellungswelt aus. Was die Vernunft als Ergebniss der Gesammterfahrung allgemein hinstellt, das Erzeugniss der zeitweiligen Bildung, — das wandelt die künstlerische Einbildungskraft, vermöge jener drei Grundformen, in anschauliche Gestalten um, nicht aber in solche, welche den Erscheinungen der Aussenwelt durchweg entsprächen, einen angeblichen Abklatsch eingebildeter Wirklichkeit gäben, sondern in solche, deren durchsichtige Formen den Inhalt des menschlichen Bewusstseins deutlich erkennen lassen.

Die wesentlichste Grundform des Vorstellungsvermögens ist aber die der Causalität, sie wird daher auch bei der künstlerischen Einbildungskraft vorzugsweise als das Allgemeinste hervortreten; neben ihr die räumliche und zeitliche Vorstellungsform. Der Inhalt des menschlichen Bewusstseins aber, welcher den Stoff für den Künstler giebt, wird je nach seinem Zusammenhange mit jenen Formen eine besondere Art der Darstellung bedingen.

Wir haben bereits wiederholt darauf hingewiesen, dass der wesentlichste Inhalt des Bewusstseins aus allgemeinen Vorstellungen besteht, welche ihren Ausdruck in der Sprache finden, in dem gegenseitigen Verständniss, welches das gesprochene Wort vermittelt. Hier ist zugleich das logische Gesetz von Grund und Folge das vorherrschende. Das allgemeinste Material künstlerischer Thätigkeit ist daher das sinnvolle Wort, und was vermöge dessen als selbstständiges Gebilde aus der Einbildungskraft hervorgeht, wird bei aller Freiheit der besondern Gestaltung, und unter der Hülle lebendigster Anschaulichkeit, doch des logischen Zusammenhanges nicht entbehren dürfen. Andererseits aber kann dieser logische Zusammenhang keineswegs ein solcher sein, wie der des gewöhnlichen Denkens, beruhend auf dem Verhältniss von Grund und Folge; derselbe muss vielmehr der Art des Zusammenhanges entsprechen, in welchem die wirklichen Gegenstände, in welchem die lebendigen, individuellen Gestalten des Daseins zu einander stehen, d. h. in dem Verhältniss von Ursache und Wirkung. Hierauf hauptsächlich beruht die dichterische Darstellung, deren wesentli-

cher Inhalt daher auch: Handlung, lebendige Beweglichkeit ist. Nur vermittelst dieser letzteren bringt sie bestimmte Gestaltungen hervor, nur durch Darstellung seines Wirkens giebt sie das Bild eines besonderen Wesens, und strenggenommen ist sie stets und überall dramatisch. Das zeigt nicht nur Homer, und die Hölle des Dante, das zeigt auch die Göthe'sche Lyrik, sowie das unvermeidliche Misslingen jeder Dichtung, welche sich rein beschreibend verhalten will: gerade was sie zu Stande bringen will, eine recht deutliche Vorstellung, ein recht scharfes Bild misslingt ihr vollständig. Nur ungeschickte Schriftsteller geben z. B. Personenbeschreibungen, wie etwa die Polizei Steckbriefe schreibt, Niemand gelangt durch ihre neben einander gesetzten Farbenklexe zu einer deutlichen Vorstellung, man wird eben nur gelangweilt. Beim ächten Dichter dagegen ist Alles Bewegung, und die einzelne Vorstellung geht bei ihm aus der Wirkung des Vorzustellenden hervor; er entfaltet den Charakter, das Wesen des Darzustellenden, indem er es seiner Art gemäss wirken lässt. Sehr leicht ist das zu erkennen bei Äschylos, bei Shakespeare, wie bei andern dramatischen Dichtern. Meisterhaft aber gerade in Betreff der so überaus häufig missgeglückten beschreibenden Dichtung sind die Schilderungen Ovid's. Um wenigstens ein erläuterndes Beispiel anzuführen, erinnern wir an die Verwandlung der byzischen Bauern in Frösche (Metamorph. VI, 368 ff.):

— — — Zum Himmel erhebend die Hände,
Sagte Latona: So lebt für immer in diesem Gesümpfe!
Was die Göttin gewünscht, es geschieht; sie freuen der Fluth sich;
Bald wird untergetaucht, dass ganz ihr Körper im Sumpf steckt,
Bald entragen sie nur mit dem Kopf, bald schwimmen sie oben,
Oft sitzt dieser und jener am Ufer des Teiches und springt dann
Wieder in's Wasser zurück; doch jetzt auch werden im Hadern
Fleissig die schändlichen Zungen geübt, wie früher, und schamlos
Regt sich, ja regt sich sogar im Wasserverstecke der Schmähdrang.
Schon sind heiser die Stimmen, vom Blähen geschwollen die Hälse,
Und die Mäuler, so breit, macht weiter noch immer das Lästern.
Nacken berührt sich und Haupt; der Hals scheint ihnen zu fehlen;
Grün ist der Rücken und weiss der Bauch, vom Körper das grösste:
Und es hüpfen im Moor die neuentstandenen Frösche.*) (Uschner.)

*) — — — *tollensque ad sidera palmas,*
Äternum stagno, dixit, vivatis in isto.

Man sieht die Bauern Frösche werden; so verwandelt sich die Strohhütte von Philemon und Baucis vor unseren Augen in einen goldbedachten Tempel u. s. w.

Und was sagt Lessing über Homer? (Laokoon, S. W. VI, S. 440. Leipzig, 1854.):

„Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelnen Dinge mahlet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. — Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter lässt er sich in die Mahlerey des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden der Schiffe, macht er zu einem ausführlichen Gemählde, zu einem Gemählde, aus welchem der Mahler fünf, sechs besondere Gemählde machen müsste, wenn er es ganz auf seine Leinewand bringen wollte. — Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muss sich der König vor unseren Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück anthun; das weiche Unterkleid, den grossen Mantel, die schönen Halbstiefeln, den Degen; und so ist er fertig, und ergreift das Scepter. — Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier blos das väterliche, unvergängliche Scepter heisst, ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen: was thut sodann Homer? Mahlt er uns, ausser den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geschnitzten Kopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes

Eveniunt optata Deæ: iuvat isse sub undas,
Et modo tota cava submergere membra palude:
Nunc proferre caput; summo modo gurgite nare:
Sæpe super ripam stagni considere: sæpe
In gelidos resilire lacus. Et nunc quoque turpes
Litibus exercent linguas: pulsoque pudore,
Quamvis sint sub aqua, sub aqua, maledicere tentant.
Vox quoque jam rauca est; inflata colla tumescunt;
Ipsaque dilatant patulos convicia rictus.
Terga caput tangunt; colla intercepta videntur:
Spina viret: venter, pars maxima corporis, albet;
Limosoque novæ saliunt in gurgite ranæ.

genau danach gemacht werden könne. — Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; wie glänzt es in den Händen des Jupiters" etc.

Offenbar ist die Darstellungsweise der Dichtkunst in dieser Zergliederung vortrefflich nachgewiesen, und jeder Einsichtigere wird sich leicht selbst sagen können, wie dieses ihr allgemeines Gesetz in ihren einzelnen Formen sich geltend macht. Um so auffallender ist es, dass Schopenhauer das wesentlichste Merkmal der Poesie in den Zusatz von Eigenschaftswörtern gesetzt hat. Im einundfunfzigsten Paragraphen der W. als W. u. V. sagt er darüber: „Wenn in der Prosa das unmittelbar durch Worte Mitgetheilte nur abstrakte Begriffe sind, so ist doch offenbar die Absicht, in den Repräsentanten dieser Begriffe den Hörer die Ideen des Lebens anschauen zu lassen, welches nur durch Beihülfe seiner eigenen Phantasie geschehen kann. Um aber diese dem Zweck entsprechend in Bewegung zu setzen, müssen die abstrakten Begriffe, welche das unmittelbare Material der Poesie wie der trokkensten Prosa sind, so zusammengestellt werden, dass ihre Sphären sich dergestalt schneiden, dass keiner in seiner abstrakten Allgemeinheit beharren kann; sondern statt seiner ein anschaulicher Repräsentant vor die Phantasie tritt, den nun die Worte des Dichters immer weiter nach seiner Absicht modificiren. Wie der Chemiker aus völlig klaren und durchsichtigen Flüssigkeiten, indem er sie vereinigt, feste Niederschläge erhält; so versteht der Dichter aus der abstrakten, durchsichtigen Allgemeinheit der Begriffe, durch die Art, wie er sie verbindet, das konkrete, Individuelle, die anschauliche Vorstellung gleichsam zu fällen. Denn nur anschaulich wird die Idee erkannt: Erkenntniss der Idee ist aber der Zweck aller Kunst. Die Meisterschaft in der Poesie, wie in der Chemie, macht fähig, allemal gerade den Niederschlag zu erhalten, welchen man eben beabsichtigt. Diesem Zweck dienen die vielen Epitheta in der Poesie, durch welche die Allgemeinheit jedes Begriffs eingeschränkt wird, mehr und mehr bis zur Anschaulichkeit. Homer setzt fast zu jedem Hauptwort ein Beiwort, dessen Begriff die Sphäre des erstern Begriffs schneidet und sogleich beträchtlich vermindert, wodurch er der Anschauung schon viel näher kommt, z. B.

Εν δ' επεσ' Ωκεανῳ λαμπρον φαος ἠελιοιο,
Ἑλκον νυκτα μελαιναν επι ζειδωρον αρουραν.

Es ist augenscheinlich, dass gerade dies Beispiel aus Homer das Gegentheil der Schopenhauer'schen Behauptung darthut. Die beigesetzten Beiwörter sind höchst allgemeiner Art, und geben nichts weiter als den Lichtgegensatz von Tag und Nacht, die Hauptsache ist vielmehr die Verbindung des Tageslichtes mit der Nacht; die Sonne sinkt in das Meer, und indem sie sinkt zieht sie die Nacht nach sich: man sieht die Nacht heraufziehen. Aber das Nuncstans der angeblichen Ideen, mit denen die Kunst zu thun haben soll, diese völlig unfassbare Annahme verführte den tiefsinnigen Denker dazu, der Poesie eine Art von Anschaulichkeit der Schilderung als Hauptmerkmal zuzuschreiben, aus der allein nun und nimmer das „Konkrete, Individuelle" hervorgehen könnte.

So viel von der Grundform jeglicher dichterischen Anschauung.

Andere Verhältnisse ergeben sich, sobald die räumliche Anschauung für die Darstellung der künstlerischen Einbildungskraft als die wesentliche Grundform sich zeigt.

Hier treten einzelne Sinnesthätigkeiten vor andern hervor. Bei der Dichtung ist die gesammte Sinnesthätigkeit zwar in hohem Maasse angeregt, aber kein Sinn, keine der beiden Anschauungsformen, Raum und Zeit, macht sich besonders geltend, und da das Material des Dichters die Sprache ist, so gewinnt was er darstellt, seine bestimmte gegenständliche Form nur vermöge des Wortes im Kopfe der Zuhörer und Leser. Liegt dagegen die räumliche Anschauung der Thätigkeit einer schöpferischen Einbildungskraft zu Grunde, so stellt sie, was sie vorstellt auch räumlich dar, und wie für das Zusammenkommen räumlicher Vorstellung überhaupt zwei Sinne ganz besonders in Thätigkeit treten: das Getast und das Gesicht, so sind es auch diese, welche bei der Verwirklichung menschlicher Weltanschauung durch die schöpferische Einbildungskraft auf Grund räumlicher Anschauung in den Vordergrund treten. Hand und Auge bestimmen das räumliche Maass; sie geben auch in der entsprechenden Kunst die Hauptvermittler ab. Denn bestimmte räumliche Anschauungen, klare und deutliche räumliche Vorstellungen sind nur möglich, wenn sie dem Anschauenden wirklich gegenständlich gegenüber gestellt werden.

Das Material für den bildenden Künstler liegt somit in dem materiellen räumlich ausgedehnten Stoffe, den ihm die Gegenständlichkeit bietet; was er aber hinzu bringt, ist einmal die reine Anschauungsform des Raumes, die in ihm selber liegt, dann aber der bestimmte Bildungsgrad, der ihm das Wesen der Welt unter einem eigenthümlichen, man könnte sagen, vernünftig-sittlichen Lichte erscheinen lässt.

Was das erstere: die reine Anschauungsform des Raumes betrifft, so liegt dabei der Unterschied kunstloser, und erster künstlerischer Thätigkeit auf der Hand. Der rohe Mensch nimmt einen Baumstamm zur Stütze wie er ihn findet, — die schöpferische Einbildungskraft giebt ihm reine mathematische Form, wie sie die erfahrungsgemässe Naturanschauung nicht bietet, und ergreift bald das festeste Material, den Stein, um ihn in Verhältnissen zu formen und zu Gestaltungen zu verwenden, welche den Raum bilden sollen, für eine bestimmte, gemeinsame Weltanschauung eines Geschlechtes.

Gerade hier bei der am Meisten im Stoffe befangenen Kunst, bei der Baukunst, zeigt sich zugleich auf das Entschiedenste, dass von einer angeblichen Nachahmung der natürlichen Gegenständlichkeit durch die künstlerische Einbildungskraft nun und nimmer die Rede sein kann. Wo wäre das Vorbild zum griechischen Tempel, zur ägyptischen Pyramide, zum altdeutschen Ritterschlosse in der Natur zu finden? Für sein Geschlecht, und für die Götter desselben baut der Meister, und was er gebaut, legt Zeugniss ab, noch nach Jahrtausenden, vom Geist und der Gesittung jenes Zeitalters.

Indem aber der Baumeister die räumliche Form schafft für die lebendige Vorstellungswelt seiner Zeitgenossen, giebt er dieser selber erst die Grundlage, man könnte sagen, das Gehäuse zu vollem Sichausleben; das Haus was er erbaut, zeigt erst gegenständlich, im Raume, was in denen haust, für welche es bestimmt ist. So giebt die römische Arena zu Verona mit einem Schlage eine lebensvolle Vorstellung altrömischen Volksgeistes, und ein englisches Wohnhaus scheinbar nur dem Bedürfnisse dienend, spiegelt auf das deutlichste ebenso das Familienleben seiner Bewohner ab, sowie ihre Auffassung ihres Verhältnisses zu andern Menschen. Was aber die Baukunst zur Kunst macht, das ist eben die räumliche Formgebung, das besondere Ge-

staltungsvermögen auf Grund der Allen gemeinsamen Vorstellung des Raumes. Dass diesem gemäss auch das Causalitätsgesetz eine eigenthümliche Form annehmen wird, braucht hier nur angedeutet zu werden; materiell ist es das Verhältniss von Stütze und Last, und dies wird wieder bestimmt, besonders geformt, je nach der Bestimmung des Bauwerkes.

Wenn daher Schopenhauer (W. als W. u. V. I. §. 43) sagt: „Wenn wir die Baukunst bloss als schöne Kunst, abgesehen von ihrer Bestimmung zu nützlichen Zwecken betrachten, so können wir ihr keine andere Absicht unterlegen, als die, einige von jenen Ideen, welche die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind, zu deutlicher Anschauung zu bringen: nemlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfesten Sichtbarkeiten des Willens, Grundbasstöne der Natur; und dann neben ihnen das Licht, welches in vielen Stücken ein Gegensatz jener ist. Selbst auf dieser tiefen Stufe der Objektität des Willens sehen wir schon sein Wesen sich in Zwiespalt offenbaren: denn eigentlich ist der Kampf der Schwere und Starrheit der alleinige ästhetische Stoff der schönen Architektur; ihn auf mannigfaltige Weise vollkommen deutlich hervortreten zu lassen, ist ihre Aufgabe," so hätte die Baukunst, indem „die Schönheit ihrer Werke in der augenfälligen Zweckmässigkeit jedes Theiles, nicht zum äusseren willkürlichen Zwecke des Menschen, sondern unmittelbar zum Bestande des Ganzen liegt," nichts weiter als das Wesen ihres Materials darzustellen; — aber zu dieser Darstellung, welche den „Kampf der Schwere und Starrheit" zu ihrem Vorwurf hat, käme sie nicht einmal, denn beim Bauen selber ist allerdings ein Kampf mit jenen Eigenschaften des Bausteins einzugehen, das vollendete Werk dagegen zeigt nichts mehr von solchem Zwiespalte; das Material hat sich der Kunst willig gefügt, und zeigt nur harmonische Gliederung, — das augenfälligste Gegentheil jenes Kampfes, den man in wilden Gebirgsgegenden viel besser und unzweideutiger wahrnehmen kann, gerade wie die von Schopenhauer der „schönen Baukunst" gegenübergestellte „schöne Wasserleitungskunst" niemals mit den Wasserfällen und Seen der Schweiz, mit den Erscheinungsformen des Meeres, um den Preis in die Schranken treten könnte;

18*

überdies würde dann immer noch eine dritte „schöne“ Kunst fehlen zur Offenbarung der dritten Form der Materie: des Elastischen: die „schöne Luftkunst“. Im Übrigen ist es allein die altgriechische Baukunst, welche den Schopenhauer'schen Anforderungen entspricht, obgleich auch nicht ganz: „An antiken Gebäuden ist die Aussenseite die vortheilhaftere; weil man dort Stütze und Last besser übersieht, im Innern hingegen die flache Decke stets etwas Niederdrückendes und Prosaisches behält. An den Tempeln der Alten war auch meistentheils, bei vielen und grossen Aussenwerken, das eigentliche Innere klein“ (W. a. W. u. V. II, §. 35). Der Tempel der Alten war aber auch gar nicht dazu bestimmt, in seinen inneren Verhältnissen auf die Anschauung zu wirken; der Mensch blieb draussen, drinnen hauste das Götterbild, welches von aussen gesehen wurde. —

Das Götterbild, — dies ist es, was die unmittelbare Verbindung der Baukunst mit der Kunst des Bildhauers am Deutlichsten aufweist. Alle Kunst haben wir gesagt, ist Darstellung menschlicher Weltanschauung, Darstellung der gemeinsamen Bildung eines bestimmten Geschlechtes in einer bestimmten Zeit. Das erste Gemeinsame und Allgemeinste, was noch über die Gemeinsamkeit des geselligen Zusammenseins hinausreicht, ist der Abschluss der Gesammtvorstellung von der Welt durch einen dem Warum des Causalitätsgesetzes ein Ziel setzenden Mythos. Die Vorstellung dieses Mythos, die festere Gestaltung desselben zunächst durch die dichterische Einbildungskraft, wird aber je nach der besonderen Anschauungs- und Denkweise des besonderen Volkes, auch zur räumlichen Darstellung führen, und mit dem Tempel entsteht das Götterbild. Die Juden, welche keine sinnlich vorstellbare Vorstellung ihres Gottes hatten, konnten daher auch, als Salomo demselben einen prächtigen Tempel bauen wollte, nicht selbst damit zu Stande kommen. 2. Chron., Cap. 2. „Und Salomo sandte zu Huram, dem Könige zu Tyrus, und liess ihm sagen: „Wie du mit meinem Vater David thatest, und ihm sandtest Cedern, dass er ihm ein Haus bauete, darinnen er wohnete. Siehe, ich will dem Namen des Herrn, meines Gottes, ein Haus bauen. — — Und das Haus, das ich bauen will, soll gross sein, denn unser Gott ist grösser, denn alle Götter. Aber wer vermag es, dass er ihm ein Haus baue? Denn der Himmel und aller Himmel Himmel mögen ihn nicht versorgen;

wer sollte ich denn sein, dass ich ihm ein Haus bauete? Sondern dass man vor ihm räuchere. So sende mir nun einen weisen Mann, zu arbeiten mit Gold, Silber, Erz, Eisen, Scharlachen, Rosinroth, gelber Seide, und der da wisse auszugraben mit den Weisen, die bei mir sind in Juda und Jerusalem, welche mein Vater geschickt hat. Und sende mir Cedern, Tannen und Ebenholz vom Libanon, denn ich weiss, dass deine Knechte das Holz zu hauen wissen auf dem Libanon u. s. w."

Gehen wir zur Bildhauerkunst und ihrem Verhältniss zur Baukunst zurück, so finden wir also, dass ihre erste Thätigkeit der räumlichen Darstellung Dessen gewidmet ist, für den oder für was der Baumeister den Tempel baute, und eine genauere Rücksicht auf die Geschichte beider Künste würde zeigen, dass zwischen den Formen des Tempels und denen des damit verbundenen Götterbildes, vermöge der gemeinsamen, beiden zu Grunde liegenden religiösen Welt-Anschauung und der räumlichen Darstellung desselben ins Besondere, eine wesentliche Verwandtschaft obwaltet. Auch hier aber zeigt sich nirgends Nachahmung der Natur als solcher; im Gegentheil: gerade mit nie in Wirklichkeit geschauten Gebilden beginnt die Bildhauerei, und selbst ihre ausgebildetsten und vollendetsten Gestalten: die der griechischen Götterwelt, welche dem Menschen so nahe steht, enthalten in dem was sie eben zu Götterbildern macht, etwas, was die gegenständliche Welt nie zeigt, sondern der innern Vorstellungswelt entnommen oder vielmehr die schöpferische Darstellung derselben ist. Wer hätte je einen Kopf gesehen, wie den des Zeus von Phidias? —

Der hiergegen nahe liegende Einwurf, dass doch die künstlerische Einbildungskraft nie eine Form zu bilden im Stande sei, welche ihre Elemente nicht aus der Natur nehme, ist eben so oberflächlich, als unrichtig. Das Verhältniss der äusseren Anschauung zur künstlerischen Formbildung ist vielmehr das: Kraft der Anschauungsform des Raumes überhaupt, sind alle geometrischen Formen die auf Linie und Kreis beruhen, in dieser Grundform an und für sich enthalten, — rein stellt sie der Mensch dar, die Natur ist ihm hierin nicht Vorbild; — aber andererseits beruht alle bestimmte, lebendige Gegenständlichkeit auf Erfahrung; sie giebt die Vorstellungen von der Erscheinungsform des Menschen

sowohl wie alles Wahrnehmbaren überhaupt. Die erfahrungsmässigen Formen sind es daher auch, deren sich der Bildhauer, wie jeder andere Künstler bedient und bedienen muss, wenn er nur innerlich Gebildetes anschaulich vorstellen will, aber er bedient sich ihrer, seiner innern, nicht der äusseren Vorstellungswelt gemäss.

Dies gilt nicht weniger auch von der scheinbar unmittelbaren, angeblich nachahmenden Darstellung der Einzelheiten der sichtbaren Welt. Diese sichtbare Welt wird nie vom Künstler dargestellt, wie sie da draussen an besonderen Gegenständen zu beobachten ist, — stets verbindet er damit seine Gesammtanschauung vom Wesen dieses Gegenstandes, und schafft ihn neu, nicht wie derselbe von Jeglichem ins Einzelne hin beobachtet und beschrieben werden kann, sondern wie er ihn sich vorstellt, und nach der Art und Weise, wie diese Vorstellung wurzelt in seiner Gesammtanschauung der Welt, die ihrerseits wieder beruht auf der gesammten Bildungssphäre seiner Zeit.

Wäre dies nicht der Fall, so müsste es eine Kleinigkeit sein, dass fertig ausgebildete Künstler die vollendeten Kunstwerke früherer Perioden, eben so vollendet nachzubilden vermöchten, — dass sie das, was z. B. die Elginschen Reliefs in Bezug auf Pferdedarstellung leisten, auf Grund solcher Vorbilder ebenfalls ohne Schwierigkeiten leisteten. Die Kunst aber, heisst es, ist verloren gegangen, — ja wohl, weil die Weltanschauung auf der sie beruhte, die gesellschaftliche Atmosphäre in der sie entstand, eine andere geworden ist. Welche besonderen Gesetze aber für die Bildhauerei sich aus diesen ihren allgemein-formellen Gestaltungsbedingungen ergeben, liegt ausserhalb des Zweckes dieser Betrachtung.

Aber noch eine andere Kunst erblüht zugleich mit der Baukunst. Die Flächen des Bau's, geben der Einbildungskraft Gelegenheit, eine bunte, mannigfaltigere Welt zur Darstellung zu bringen, nicht mehr nach den drei Dimensionen des Raumes unter gemeinschaftlicher Mitwirkung von Gesicht und Getast, sondern nach dem Sinne des Auges allein, welches an und für sich die äussere gegenständliche Welt nur in zwei Dimensionen wahrnimmt; denn für die dritte, die der Tiefe, der Entfernung, bedarf es einer verständigen Überlegung, welche andere Data zu Hülfe nimmt. Farben-

flecke und Umgrenzung derselben, damit beginnt, wie das Sehen, so die Malerei, und mathematische Figur, wie äusserer Umriss des innerlich Angeschauten, gehen perspectivischer Darstellung lange vorher.

Wie jedoch durch das Auge die gesammte anschauliche Welt in uns eingeht, so giebt die Malerei auch unserer gesammten Weltanschauung den gegenständlichen Ausdruck. Im Gegensatze aber zu jener Welt draussen, beschäftigt sie sich ganz besonders damit, äusserlich nie Geschautes, auf ihren Tafeln Gestalt gewinnen zu lassen, — das haben die grössten Maler des Christenthums gethan, und die Wandgemälde der Alten zeigen Ähnliches in ihren schwebenden Figuren u. s. w., — und den unbegrenzten Formenreichthum der Natur in unbeschränktester Weise zur Darstellung menschlicher Gedanken und Thaten zu verwenden. Selbstverständlich wird bei ihr das Causalitätsgesetz erscheinen unter den Bedingungen der Flächenvorstellung des Sehens, und diesen auch der Inhalt der Darstellung zu unterwerfen sein.

Was aber die malerische Darstellung der einzelnen Gegenstände der Wirklichkeit betrifft, namentlich also Portrait, Thierstück, Blumenstück und Landschaft, so mag, was schon oben principiell angedeutet worden, hier als bei der passendsten Gelegenheit nochmals besonders bemerkt werden: dass solche Wiedergabe keinesweges eine vollständige Nachahmung des darzustellenden Gegenstandes enthält und enthalten kann. Und zwar aus einem doppelten Grunde. Einmal stellt die Malerei die Gegenstände so dar, wie sie im Allgemeinen gesehen werden, in einer Entfernung, die sie uns eben in ihrer Gesammtheit überschauen lässt, — dabei aber sieht man nicht alle Einzelnheiten die ein besonderes Durchgehen der einzelnen Theile zum Bewusstsein bringt. Sie giebt den Schein, oder vielmehr den Anschein der Sache, und kann, so weit sie auch in die Einzelnheiten gehen möchte, das wirkliche erfahrungsmässige Urbild nie in diesen erreichen. Es erscheint uns daher als eine schwer zu rechtfertigende Vermischung streng zu sondernder Begriffe, wenn jene im Wesen des Anschauens überhaupt liegende Bedingung malerischer Darstellung, ohne Weiteres mit den sehr streitigen Begriffen von Stil und Schönheit verbunden wird. Wie dies M. Unger thut, wenn er sagt: „Wie z. B. die Schönheit eines

von Terburg mit grosser Kunst gemalten Daches in einem Genrebilde der Gallerie des königlichen Museums zu Berlin (No. 793) bei aller Präcision der Behandlung, nicht in der der Zahl nach bestimmten Angabe der Ziegeln beruhen kann; ebensowenig gewinnt die Schönheit einer dargestellten Blume einen Vorschub durch genaue Angabe der Zahl ihrer Staubfäden, da es eine Sache der Stylconsequenzen ist, bis zu welchem Grade dieser äusserlichen Treue der Formen und der concreten Zuständlichkeit überhaupt die Kunst sich zu erstrecken habe, um das Ziel der Schönheit nur durch ihre nothwendigen Bedingungen zu erreichen, wodurch zugleich das Kleinliche vermieden wird.“ (Das Wesen der Malerei. Leipz. 1851. S. 515).

Der zweite Grund, warum der Maler niemals ein so zu sagen daguerrotypisches Abbild des von ihm zu porträtirenden Gegenstandes giebt und geben kann, beruht darauf, dass er den Gegenstand aus sich, aus seiner Vorstellungswelt heraus so vergegenständlicht, wie ihm derselbe seinem Wesen nach erscheint. Denn indem wir überhaupt eine Vorstellung von einem äusseren Gegenstande in uns aufnehmen, besteht diese niemals in der blossen Einprägung einiger äusserlich wahrnehmbaren, sichtbaren Merkmale seines formellen Erscheinens, sondern sie ist stets unmittelbar vereinigt mit einer mehr oder weniger deutlichen Vorstellung von dem in dieser Erscheinung ausgesprochenen Wesen, welche Vorstellung grossentheils von dem ersten Eindrucke abhängt, den der Gegenstand auf uns macht. Lasst zehn gleich begabte, gleich ausgebildete Künstler zu gleicher Zeit von demselben Standpunkte aus denselben Gegenstand aufnehmen, sei es eine Eiche, ein Pferd, ein Menschengesicht, — sie werden, wie man zu sagen pflegt, Jeder seine eigene Auffassung haben, und denselben Gegenstand verschieden wiedergeben, nicht so, als hätte jeder nur eine Seite desselben erfasst, so dass man aus den zehn Bildern das Ganze herauslesen könnte, sondern jeder hat ihn in seiner Totalität dargestellt je nach seiner Anschauungsart und Bildung. Am Porträt ist dies für Jeden leicht zu beobachten, ebenso bei der Landschaft, aber selbst der Thiermaler wird dem einzelnen Pferde, Stier u. s. w. den Charakter geben, den er in ihm sieht und keineswegs darauf ausgehen, z. B. ein bestimmtes Pferd u. s. w. Haar bei Haar ab-

zumalen, oder in Einem Pferdebilde den ganzen Gattungscharakter wiederzugeben. Das letztere ist überdies bei allen höheren Thierarten, welche mit dem menschlichen Leben bereits in unmittelbarer Verbindung stehen, geradezu unmöglich. Das Pferd des Arabers, das deutsche Schlachtross, der gewöhnliche Ackergaul, und das Riesenpferd des Londoner Bierbrauers, — das Pferd der südamerikanischen Steppen und die Heiderosse in Ungarn, — da versuche es einmal der Maler in Einem den „Gattungscharakter“ darzustellen! Dasselbe gilt vom Rindvieh, vom Schaf. Die gewaltigsten wilden Thiere aber hat die bildende Kunst (Bildhauerei wie Malerei) vorzugsweise als gezähmt, in freundschaftlichster Beziehung zu Menschen und Göttern dargestellt, — der gerade Gegensatz zu ihrem natürlichen Wesen.

Man sieht hieraus das Gewagte von Schopenhauer'schen Behauptungen, wie: „Ferner ist zu beachten, dass noch in der Thiermalerei das Charakteristische völlig Eins mit dem Schönen ist: der am meisten charakteristische Löwe, Wolf, Pferd, Schaaf, Stier, war auch allemal der schönste. Der Grund hiervon ist, dass die Thiere nur Gattungscharakter, keinen Individualcharakter haben.“ (W. a. W. u. V. Thl. 2. § 45.) — so wie die völlige Verwechselung naturgeschichtlicher Beobachtung und Erfahrung mit dem Wesen künstlerischer Darstellung, wenn es im vorhergehenden Paragraphen heisst: „Das Charakteristische der Gattungen trat schon bei der Darstellung der Pflanzen hervor, zeigte sich jedoch nur in den Formen: hier wird es viel bedeutender und spricht sich nicht nur in der Gestalt, sondern in Handlung, Stellung und Geberde aus, obwohl immer nur noch als Charakter der Art, nicht des Individuums. — Dieser Erkenntniss der Ideen höherer Stufen, welche wir in der Malerei durch fremde Vermittlung empfangen, können wir auch unmittelbar theilhaftig werden durch rein kontemplative Anschauung der Pflanzen und Beobachtung der Thiere, und zwar in ihrem freien, natürlichen und behaglichen Zustande.“ Abermals ist es die „Ideenlehre,“ die zu solchen falschen Schlüssen Veranlassung giebt; und das trifft nicht nur die „Ideen“ Plato's und aller seiner Nachfolger, sondern jede Betrachtung und Erklärung der besonderen Lebenserscheinungen vermittelst allgemeiner Begriffe, wie

Schönheit u. dergl., welche beim Ästhetisiren so häufig ohne Weiteres zu Grunde gelegt werden.

Was endlich den wiederholt behaupteten Charakter der sogenannten höheren Stufen der Malerei: Portrait, Genre, Geschichte betrifft, wonach die besondere Aufgabe derselben darin bestehen soll, das Allgemeine mit dem Besonderen, Gattungscharakter mit dem Individualcharakter, Schönheit mit dem Charakteristischen zu verbinden, — so ist damit eigentlich sehr wenig gesagt und noch weniger erläutert; denn: Vermöge der Flächendarstellung der Malerei giebt sie stets nur Einen Moment des Darzustellenden; ist es z. B. ein einzelnes Portrait, wobei man den Anspruch erhebt, dasselbe solle das ganze Wesen des Abgebildeten anschaulich vor Augen bringen, so muss schon an und für sich (vermöge der Darstellungsart, wie vermöge des Wesens der Gegenständlichkeit) stets eine allgemein verständliche Seite der menschlichen Natur dieses Individuums besonders hervortreten, sie mag die intellectuellen oder sittlichen Eigenschaften desselben betreffen. Diese Seite aber ist an und für sich schon eine dauernde, allgemeine, auch dieses Individuums; ein geistvolles, ein wohlwollendes Wesen beharrt als solches im gesunden Zustande allezeit. Hierzu kommt dann die Besonderheit der Form, — diese aber ist in den verschiedenen Altersstufen mannigfachen Wandelungen ausgesetzt, — und wie der darstellende Künstler beides: Inhalt und Form, auf die Leinwand wirft, hängt von seiner Anschauung derselben ab. Jedes Portrait beruht so vor Allem auf dem Reflex der Anschauung des Künstlers, und dieser fasst vermöge der Gesammtheit seiner Bildung die besondere Form und den menschlich-charakteristischen Grundzug, der sich ganz offen darin ausprägt, unmittelbar zusammen auf. Von einem erst zu Vereinigenden, Allgemeinen und Besonderen u. s. w. kann eigentlich gar nicht die Rede sein, sie sind schon vereinigt, und an einzigen Naturen, wie Shakespeare, Göthe, Friedrich der Grosse, Napoleon, ist das in Lapidarbuchstaben zu lesen. Niemals aber wird ein Portrait den ganzen Menschen vollständig darstellen. Ohne noch näher auf das warum? hiervon einzugehen, verweisen wir einfach auf die Erfahrung, selbst sehr leicht darstellbaren Personen gegenüber, wie z. B. A. von Humboldt. Gerade die besten Portraits zeigen ihn stets, so zu sa-

gen, unter einem anderen Licht. Wäre es übrigens wahr, dass das allgemein-menschliche Interesse bei solchem Bildniss die Hauptsache sei, nicht aber die Bildung der besonderen Form, so würde eine den allgemeinen Gedanken und ihrem Wortausdruck entsprechende Malerei von abstrakten Zeichen oder Symbolen, am zweckentsprechendsten sein. Dann wäre das einzelne Kunstwerk den Bezeichnungen allgemeiner Merkmale: den Worten, gleich. Was bei solcher Kunst herauskommen könnte, die nicht auf die Form der lebensvollen Darstellung den Hauptton legt, liegt auf der Hand. Sie geräth entweder in's Unfertige, Formlose, und bringt auch den besten Vorwurf nicht zur Geltung, weil sie nicht ein- und ausbildet, — oder sie verirrt sich in's Reich des Gedankens, und entwirft Gemälde (auch Cartons), die an und für sich nur eine Menge möglicher Weise tadellos, akademisch regelrecht gezeichneter Figuren enthalten, deren innerer Zusammenhang aber nur vermöge einer ausführlichen Aus- und Unterlegung dessen, was sie bedeuten sollen, möglich ist. Das führt denn, trotz aller äusserlichen Formfertigkeit, die Kunst wieder in ihre ersten Anfänge zurück, und erinnert an die Anekdote des Älian, der *(Var. hist. X, 10)* erzählt, dass als die Malerei noch in den Windeln lag, die Bilder von Thieren so ungeschickt ausfielen, dass die Verfertiger derselben genöthigt gewesen seien, dazu zu schreiben: Das ist ein Ochse, dies ein Pferd, jenes ein Baum. Ähnliches erzählt Plinius d. J. *(Hist. Nat. XXXV, 3.)*, wenn er berichtet, die erste Art des Abzeichnens habe darin bestanden, dass man den Schatten eines Menschen oder Thieres mit Linien umriss, und Verwandtes drücken die lustigen Verse aus:

Insulsissima quid puella rides?
Non me Praxiteles Scopapve fecit,
Nec sum Pheidiaca manu politus,
Sed lignum rude villicus dolavit,
Et dixit mihi: Tu Priapus esto!

Diese Geschichtchen erinnern uns aber an eine andere Frage, die gerade bei der Malerei am deutlichsten zu beantworten ist, an die Frage nach dem, was in der Kunst lern- und lehrbar sei, eine Frage, die in ihrem tiefsten Grunde zurückzuführen ist auf die: wie weit der Künstler geboren werde? Hierbei kann nun

nicht davon die Rede sein, zu beweisen, dass zuerst das Talent, das Vermögen da sein müsse, — *ultra posse nemo obligatur*, — und noch Niemand hat von irgend Jemandem zu irgend welcher Zeit verständiger Weise etwas anderes gelernt, als was er, seinen Kräften und Anlagen nach, zu leisten im Stande war, — einen Kurzsichtigen macht man nicht zum Jäger, einen Geschmacklosen nicht zum Koch, und wer keine künstlerische Einbildungskraft hat, wird auch keine zu bezeigen vermögen. Sondern jene Frage ist so zu verstehen: Genügt die künstlerische Anlage zur Ausführung von Kunstwerken? Und darauf antwortet die Erfahrung mit Nein! — Warum? Weil auch die allerbedeutendste Anlage, weil die allerlebhafteste Einbildungskraft zu schwach, zu unentwickelt ist, um sich ohne Weiteres zu vergegenständlichen. Der Künstler muss diese seine Befähigung erst wirklich kennen lernen, er muss sie erst wahrhaft erfahren, und dies ist nur möglich durch die wiederholte objective Vorstellung dessen, was er innerlich zu sehen meint. Da zeigt sich aber, dass auch seine Einbildungskraft nicht vermag, ohne stetige Bethätigung bestimmte Bilder hervorzubringen; — wie die gewöhnliche Vorstellungswelt nur zu Stande kommt durch fortgesetzte Übung und wiederholte Erfahrung, so zeigt sich auch hier wieder der umgekehrte und doch gleiche Weg: die im Kopfe vorhandene Weltanschauung ist nur vermöge unausgesetzter Vergegenständlichung, vermöge vielfacher Erfahrung und Vergleichung des innerlich Vorgestellten und seiner äussern (objectiven) Darstellung, künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Die künstlerische Einbildungskraft bedarf der Ausbildung, sie beginnt unentwickelt, und es dauert lange Zeit, bis sie zur vollendeten Kunstfertigkeit gelangt. Darum bedarf die künstlerische Anlage der eignen Erfahrung, der Erziehung und Lehre, welche die Erfahrungen der Vergangenheit überliefern; darum hat der einzelne Künstler sowie die Kunst im Ganzen eine Geschichte. Das: *Ars longa vita brevis* der Alten gehört hierher, und einen schlagenden Ausdruck dafür hat Dufresnoy *(De arte graphica v. 494)* mit den Worten gegeben: *Distat ab ingenio longe manus.**) Schon hieraus aber lässt

*) Die Stelle lautet im Zusammenhang:
Judicium, docile Ingenium, Cor nobile, Sensus
Sublimes, firmum Corpus, florensque iuventa,

sich erkennen, dass die zeitweise sehr beliebten Ansichten vom Genie, welches der Regel nicht bedürfe, sondern geborner, selbsteigner Gesetzgeber sei, und alles, was damit zusammenhängt, auf der irrthümlichen Verwechselung der ursprünglichen eigenartigen Anlage mit erfahrungsmässiger Ausbildung beruhen. Daraus geht dann freilich unter Umständen das verrückte Genie hervor.

Es wäre nun die Frage aufzuwerfen, ob, nachdem wir die künstlerische Einbildungskraft betrachtet haben, als darstellend im Raume und zwar zunächst in der dreifachen Dimension desselben, sodann nach der blossen Flächenausdehnung, ob es eine Kunstform gäbe, welche nur auf einer Dimension des Raumes beruhe? Aber, da Tiefe und Breite theils alle drei, theils wenigstens die Länge nothwendig mit sich verbinden, bliebe nur die Länge übrig, — die gerade Linie; diese aber, rein für sich betrachtet, giebt gar keinen Raum, und in Theile gegliedert giebt sie nur abstracte Maassverhältnisse. Wenn man aber die Linie selber als eine Vorstellung betrachtet, als eine Vorstellung, die man hervorbringt, indem man die Linie zieht, so entsteht dadurch allerdings eine bildliche Vorstellung, und zwar die der Zeit. Jeder Mensch wird die Erfahrung machen, dass, wenn er sich die Zeit an und für sich vorstellen will, er keine andere Vorstellung davon erhält, als die einer endlos fortgehenden geraden Linie.

Dass diese Anschauung der Zeit in der Form des Raumes

Comoda Res, Labor, Artis amor, doctusque Magister;
Et quamcunque voles occasio porrigat ansam,
Ni genius quidam adfuerit Sydusque benignum
Dotibus his tantis, nec adhuc Ars tanta paratur:
Distat ab ingenio longè manus, Optima Doctis
Consentur quæ prava minus; latet omnibus error
Vitaque tam longæ brevior non sufficit arti;
Desinimus nam posse senes cum scire periti
Incipimus, doctamque Manum gravat aegra senectus
Nec gelidis fervet iuvenilis in Artubus ardor,
Quare agite, ô iuvenes placido quos Sydere natos
Paciferae studia allectant tranquilla Minervæ,
Quosque suo fovet igne, sibique optavit Alumnos!
Eja agite, atque animis ingentem ingentibus Artem
Exercete alacres cet.

aber, ohne Rücksicht auf ihr sonstiges Wesen, unfruchtbar bleiben muss, liegt auf der Hand, — sie enthält eben nicht mehr als von vornherein gegeben ist, beruht sie doch auf der absichtlichen Weglassung aller sonstigen Bestimmungen. Nur wäre zu bemerken, dass das Ziehen dieser geraden Linie immer die vollständige räumliche Anschauung voraussetzt, und zwar erscheint das Ziehen als ein Verlängern dieser Linie nach der Tiefe, oder mit andern Worten, man zieht diese Linie in der Vorstellung nicht queer, wie auf einer Fläche, sondern gerade aus in den leeren Raum hinein. Gehen wir nun dieser Vorstellung ernstlich nach, so gewahren wir, dass wir uns in einer argen Selbsttäuschung befinden; — die Linie erscheint schwarz, der Raum in matter Helle, d. h. wir füllen den Raum und nur dadurch erscheint uns die Linie; — wollen wir auch dies beseitigen, so können wir die Linie nicht mehr ziehen; und Raum und Zeit schrumpfen ein auf die monotone Wiederholung des blossen „Hier" und „Jetzt", die, in ein ununterscheidbares *Nunc stans* zusammenrinnend, gar keine Vorstellung mehr geben. Damit erhalten wir einen neuen Beweiss dafür, dass Raum und Zeit nur Anschauungsformen sind, selber aber gar keine Anschauungen geben, und nur zum Bewusstsein gelangen vermöge der Erfahrung wirklicher Gegenständlichkeit. Diese Erfahrung aber zeigt beide in fortwährender engster Verschwisterung. Keine räumliche Vorstellung kommt zu Stande ohne die allmälige Wahrnehmung ihrer einzelnen Theile; indem das Auge einen bestimmten Gegenstand zu erfassen sucht, geht es ihn räumlich durch, im Nacheinander der Zeit; die Zeit aber ihrerseits, die nichts weiter ist als eben das „Nacheinander", Succession, ist nur wahrnehmbar durch eine wirkliche Aufeinanderfolge, dass heisst durch Veränderung wahrgenommener Zustände.

Ehe wir jedoch dieser „Zeiterfüllung", wie man sagen könnte, uns zuwenden, haben wir das „Nacheinander" noch näher in Betracht zu ziehen, weil darauf Ansichten gestützt worden sind, welche einseitig für das Wesen und die alleinige Grundlage der Tonkunst gelten sollten.

Veränderung, Bewegung, dadurch wird uns die Zeit bewusst. Dem gegenwärtigen Zustande, den wir wahrnehmen, ist ein anderer vorausgegangen, folgt ein anderer. Keine Bewegung, keine Veränderung ist vorstellbar ohne ihre Vorstellung in der Zeit. Daher

ist aller Anfang, alles Ende in ihr, und nur vermöge dieser Wahrnehmung eines Anfangens, Fortschreitens und Endens erscheint sie als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. An und für sich aber ist die Anschauungsform der Zeit leer und bestimmungslos, und die einzige Bestimmung, welche ihr erfahrungsgemäss zugeschrieben werden kann, ist die: der Succession, des Aufeinanderfolgens. Diese Aufeinanderfolge ist aber nicht so zu verstehen, als gäbe sie Grund und Folge für die wirklich wahrgenommenen Gegenstände ab; wenn der Ajax des Sophocles sagt:

Die lange, schrankenlose Zeit deckt Alles auf,
Was ruht im Dunkel, und verhüllt das Strahlende,

so verwechselt er die Form, innerhalb deren das Emporblühen und Vergehen stattfindet, mit den in dieser Form zu Tage tretenden Erscheinungen von Ursache und Wirkung. Jene Aufeinanderfolge ist vielmehr in Rücksicht auf die Zeit als ihre Anschauungsform eben nur das Nacheinander; Eins folgt auf das Andere.

Die Thiere, auf die nur die augenblicklich gegenwärtige Anschauung einwirkt, wissen von solcher Aufeinanderfolge nichts; sie leben in steter Gegenwart, blicken weder zurück in die Vergangenheit, noch vorwärts in die Zukunft, und haben daher keine Vorstellung von der Zeit. Nur der selbstbewusste Mensch macht diese dreifache Unterscheidung, er bemerkt das „Eins nach dem Andern“. Ganz abstract ausgedrückt wäre dies ein nacheinanderfolgendes: „Eins, eins, eins u. s. w.“, das Zählen von Zeittheilen. Hieraus aber geht ein Zwiefaches hervor, je nachdem dies Zählen angewandt wird, rein auf die Zeit an sich, oder auf die innerhalb derselben wahrgenommene Erscheinungswelt. Erstens: Rein auf die Zeit angewandt ist das Zählen der Ausdruck für die aufeinanderfolgenden Momente; auf diesen Augenblick folgt unaufhaltsam der nächste und so fort. Die endlose Theilung der Zeit kommt dadurch zum Bewusstsein, und findet ihren reinen Ausdruck in der endlosen Zahlenreihe. Die einzige abstracte Vorstellung, welche von der Zeit, ohne dass sie gegenständlich erfüllt wäre, möglich ist, ist daher die, welche die Zahlenlehre, die Rechnenkunst giebt. Darum ist die Arithmetik für die Zeit, gerade wie die Geometrie für den Raum, nichts weiter als die erfahrungsmässig zum Bewusstsein gelangte Besonderheit der ursprünglichen Anschauungsform.

Angewandt aber zweitens auf die Wirklichkeit erscheint die Zeit, d. h. die bestimmte Zeit, als das Maass der Bewegung, der Veränderung. Jede Bewegung wird gemessen, wird für das Bewusstsein fixirt durch die Zahl; da aber Bewegung nur bemerkbar ist durch das Zugleichsein verschiedener Gegenstände im Raum, so ist die Zahl in dieser Beziehung am besten zu bezeichnen als das Maass der Dauer besonderer Gegenständlichkeit überhaupt.

Wie sehr das Bewusstsein hiervon für die Bildung des Menschen von Wichtigkeit ist, zeigen rohe Völker, namentlich die auf niedrigster Entwickelungsstufe gefundenen Eingebornen von Australien, welche nach mehrfach wiederholten Angaben kaum bis zehn zählen können; je bewusstloser ein Volk hindämmert, desto weniger Chronologie ist bei ihm zu finden, und auch dies wenige ist in hohem Grade verworren; Leute, die gedankenlos oder in engen Kreisen leben, in welchen sich stets dieselben Veränderungen wiederholen, haben wenig Sinn für die Zeit, für Jahre und Tage. Will das Volk bei uns einen Menschen bezeichnen, der unter dem Maass der durchschnittlich bemerkbaren Anlagen geblieben ist und an den daher keine irgend nennenswerthen Anforderungen gestellt werden könnten, so sagt es: „Der kann nicht bis auf Drei zählen."

Der Satz vom Grunde aber (die Causalität) tritt, dem eben dargestellten Wesen der Zeit gemäss, in ihr auf als das blosse Nacheinander, als reine Aufeinanderfolge; einen weitern Inhalt hat sie nicht. Dagegen ist sie, als eine jener Formen, auf denen für uns die Möglichkeit jeder gegenständlichen Anschauung beruht, gleich der Anschauung des Raumes nicht von Einem Sinne abhängig, sondern — wie der Blinde doch räumliche Vorstellungen hat — ebenso nimmt der Taube zeitliche Verhältnisse wahr, und wie die rein-geometrischen von jenen selbstthätig vorgestellt werden, ohne dass er sie gegenständlich erblickt, ebenso vermag dieser zu zählen, die Zeit zu erfassen, ohne dass er ihren Gang durch das Ohr vernimmt. Schon hieraus ergiebt sich, dass die Arithmetik eben so wenig wie die Geometrie an und für sich die Grundlage einer künstlerischen Thätigkeit abgeben kann. Vielmehr wird eine Kunst, oder vielmehr die künstlerische Einbildungskraft, welche auf der Anschauungs-Form der Zeit beruht, den Inhalt ihrer Darstellungen in dem zu finden haben, was vermöge der zeit-

lichen Anschauung vorgestellt wird, und ohne diese überhaupt unvorstellbar wäre.

VIII.

Vorerst beruht auf der Anschauungsform der Zeit die Aufeinanderfolge unsrer Vorstellungen, nicht nur soweit wir die Wirklichkeit unmittelbar anschauen, sondern soweit überhaupt Vorstellungen, auch ohne äussere Gegenständlichkeit in unserm Bewusstsein vorhanden sind. Zunächst aber beruht der Unterschied, den man zwischen diesen Vorstellungen bemerkt, je nachdem sie nur innerlich sind, oder auf äusserlich Angeschautes sich beziehen, mehr auf der verschiedenen Beschaffenheit dieser Vorstellungen, als auf einem Gegensatze von Raum und Zeit. Das äusserlich Angeschaute, den wirklichen Gegenstand bemerken, sehen wir allerdings im Raume, — aber nur vermittelst einer gewissen Dauer unsres Betrachtens; wir müssen die räumliche Ausdehnung durchlaufen, sei es tastend, sei es sehend, wir müssen genau hinhören, um den Gegenstand aufzufassen; das erstere gilt selbst von dem Falle, dass die den Raum erfüllenden Gegenstände gänzlich unbewegt wären, da das Auge stets nur einen Punkt, auf den es sich scharf richtet, deutlich auffasst, und daher jedenfalls sich selbst bewegen muss, wenn es bestimmte Vorstellungen zu Stande bringen will. Wäre aber der Raum leer, ohne bemerkbare Begrenzung, dann wäre auch nichts darin zu sehen, und das Wahrnehmen überhaupt unmöglich.

Die innern Vorstellungen, welche zeitlich aufeinander folgen, sind jedoch, wie jene im Raume gegenständlich bemerkten, ebenfalls von der Vorstellung des Raumes nicht zu trennen. Mögen sie noch so undeutlich sein, mögen sie noch so wandelbar in äusserster Schnelle aufeinander folgen, stets wird eine gewisse Färbung, eine wenn auch noch so sehr verfliessende Umgrenzung an ihnen zu bemerken sein. Man könnte dies mit einem Zeitworte: raumen, ausdrücken, und sagen: Bei Allem, was wir innerlich bemerken, dessen wir uns in unserm Kopfe bewusst werden, raumen wir, d. h. bilden wir eine, wenn auch ganz unzulängliche, nur die

rohesten Merkmale enthaltende Vorstellung. Wie sehr dies in der That der Fall ist, zeigt sich gerade da, wo man es vielleicht ganz zu bestreiten geneigt sein könnte, bei den sogenannten abstracten, rein geistigen Vorstellungen, bei den angeblich reinsten Begriffen. Zu dieser Wahrnehmung gehört jedoch eine sehr scharfe Selbstbeobachtung. Ganz unmittelbar einleuchtend hingegen ist diese Erfahrung in Bezug auf Kinder und weniger Gebildete. Fragt diese darnach, was gut, was gerecht sei u. dergl., — die Antwort wird sofort mit „Wenn" beginnen und einen bestimmten anschaulichen Fall, ein Beispiel anführen. Ist dies etwas Anderes als ein Zurückgehen auf die ursprüngliche Anschauung, und spielt hierbei keine innerliche Raumvorstellung mit?

Aber auch bei den streng wissenschaftlichen Begriffen wird man, um sie zu verstehen, stets genöthigt sein, auf Vorstellungen zurückzugehen, die ihnen zu Grunde liegen, und dabei allemal auch „raumen" müssen; wo dies ausdrücklich ausgeschlossen bleibt, wie z. B. bei dem Begriff Seele, Gott und dergl. geschieht, hört für den klaren Kopf die Möglichkeit des Vorstellens und Begreifens überhaupt auf; der unklare Kopf aber schiebt solchem Inbegriff menschlicher oder göttlicher Beschaffenheit ein ausserordentlich reichhaltiges Bunterlei von Vorstellungen unter, wobei im ersteren Falle die menschliche Lebensthätigkeit, im letzteren die gesammte Welt die Decorationen abgeben muss.

Es scheint daher nicht wohl zutreffend, wenn man ohne Weiteres den Raum den äusseren, die Zeit den inneren Sinn nennen wollte, ganz abgesehen davon, dass der Ausdruck Sinn etwas Zweideutiges an sich trägt, und am besten nur von den eigentlichen Sinnen und was damit unmittelbar zusammenhängt, zu gebrauchen wäre. Beide aber, Raum und Zeit, sind auf das Engste mit einander verbunden, und jeder Vorstellung liegen sie vereinigt zu Grunde, mit Ausnahme einer. Diese eine Vorstellung ist durch die Anschauungsform der Zeit allein bedingt; versuchen wir, Einsicht in dieselbe zu erlangen, indem wir uns an die klassischen Untersuchungen Kant's anlehnen.

Derselbe giebt in der Kritik der reinen Vernunft (Gesammt-Ausgabe. Lpz. Voss. Bd. 2. S. 156 ff.) folgenden Beweis für die „Beharrlichkeit der Substanz":

„Alle Erscheinungen sind in der Zeit. Diese kann auf zweifache Weise das Verhältniss im Dasein derselben bestimmen; entweder so ferne sie nacheinander oder zugleich sind. In Betracht der ersteren wird die Zeit als Zeitreihe, in Ansehung der zweiten als Zeitumfang betrachtet.“

„Unsere Apprehension des Mannigfaltigen der Erscheinung ist jederzeit successiv, und ist also immer wechselnd. Wir können also dadurch allein niemals bestimmen, ob dieses Mannigfaltige, als Gegenstand der Erfahrung, zugleich sey, oder nacheinander folge, wo an ihr nicht etwas zum Grunde liegt, was jederzeit ist, d. i. etwas Bleibendes und Beharrliches, von welchem aller Wechsel und Zugleichseyn nichts, als so viele Arten (*modi* der Zeit) sind, wie das Beharrliche existirt. Nur in dem Beharrlichen sind also Zeitverhältnisse möglich (denn Simultaneität und Succession sind die einzigen Verhältnisse in der Zeit), d. i. das Beharrliche ist das Substratum der empirischen Vorstellung der Zeit selbst, an welchem alle Zeitbestimmung allein möglich ist. Die Beharrlichkeit drückt überhaupt die Zeit, als das beständige Correlatum alles Daseins der Erscheinungen, alles Wechsels und aller Begleitung aus. Denn der Wechsel trifft die Zeit selbst nicht, sondern nur die Erscheinungen in der Zeit (so wie das Zugleichseyn nicht ein *modus* der Zeit selbst ist, als in welcher gar keine Theile zugleich, sondern alle nach einander sind). Wollte man der Zeit selbst eine Folge nach einander beilegen, so müsste man noch eine andere Zeit denken, in welcher diese Folge möglich wäre. Durch das Beharrliche allein bekommt das Daseyn in verschiedenen Theilen der Zeitreihe nach einander eine Grösse, die man Dauer nennt. Denn in der blossen Folge allein ist das Daseyn immer verschwindend und anhebend, und hat niemals die mindeste Grösse. Ohne dieses Beharrliche ist also kein Zeitverhältniss. Nun kann die Zeit an sich selbst nicht wahrgenommen werden; mithin ist dieses Beharrliche an den Erscheinungen das Substratum aller Zeitbestimmung, folglich auch die Bedingung der Möglichkeit aller synthetischen Einheit der Wahrnehmungen, d. i. der Erfahrung, und an diesem Beharrlichen kann alles Daseyn, und aller Wechsel in der Zeit nur als ein Modus der Existenz dessen, was bleibt und beharrt, angesehen werden. Also ist in allen Erschei-

nungen das Beharrliche der Gegenstand selbst, d. i. die Substanz (Phänomenon), Alles aber, was wechselt, oder wechseln kann, gehört nur zu der Art, wie diese Substanz oder Substanzen existiren, mithin zu ihren Bestimmungen."

Machen wir von diesen Sätzen die Anwendung auf unsere Vorstellungswelt, so ergiebt sich, dass dieselbe nur zu Stande kommt vermöge der Dauer, der Beharrlichkeit des ihr zu Grunde Liegenden. Was aber liegt ihr zu Grunde, — was ist das Dauernde, das Beharrliche? Jedenfalls haben wir hierbei vor Allem einen scharfen Unterschied zu machen. Die Vorstellungen der gegenständlichen Welt, welche die Berührung mit derselben in uns hervorbringt, beziehen sich auf etwas ausser uns; sie selbst aber, diese Vorstellungen, sind in uns; wir hätten somit ein zwiefaches Beharrendes, einen doppelten Träger unserer Erfahrung anzunehmen; einmal das jenen äusseren Erscheinungen zu Grunde Liegende, ein im Wechsel jener Erscheinungen an und für sich Beharrendes, — zweitens aber ein Beharrendes in uns selbst, als das unsere inneren Vorstellungen Zusammenhaltende.

Was jenen äusseren Erscheinungen zu Grunde liegt, das Beharrliche inmitten aller ihrer Veränderungen, bezeichnen wir schlechthin als Substanz, oder besser, als Materie (das unbedingt Raumerfüllende). An und für sich ist dieselbe aber nicht vorstellbar, sondern nur an bestimmten, besonderen, von einander unterschiedenen Gegenständen. Was den in uns befindlichen Vorstellungen jener Gegenständlichkeit, so wie jeglicher Vorstellung, die wir haben, zu Grunde liegt, das sind — wir selbst. Wir selbst sind das Beharrliche, der Träger dieser gesammten Vorstellungswelt. Aber es geht uns mit uns selber, wie es uns mit den Gegenständen ausser uns geht, — nur nach und nach erfahren wir von der Welt, wie von uns, und unsere Weltkenntniss wie unsere Selbstkenntniss ist bei Weitem keine erschöpfende. In Bezug auf die Unzulänglichkeit der ersteren wird Niemand einen Zweifel erheben, was aber die letztere betrifft, so hat wohl Jedermann an sich erfahren, wie häufig er sich selbst falsch beurtheilt, seine Kräfte über- oder unterschätzt hat, und selbst das ist nicht selten, dass noch in vorgerückterem Alter einzelne lebhaftere Naturen sich über ihre Leistungsfähigkeit täuschen, ganz zu geschweigen von der

Art und Weise, wie fast Jeder seinen sittlichen Charakter mit äusserster Milde beurtheilt, und das, was er überhaupt im Leben geworden, nicht sich, sondern dem „Schicksal“ zuschreibt.

Wir erfahren also nach und nach von uns und der Welt; diese Erfahrung ist, wie wir früher gesehen haben, bedingt durch die Grundformen unseres Anschauungsvermögens, und diese Formen daher das Gemeinsame der Vorstellung, welche wir von der Gegenständlichkeit ausser uns, sowie von uns selbst haben. Verknüpft aber sind diese Formen, sowie die sie erfüllende Anschauung der Welt und unserer Selbst im Bewusstsein, und zwar nur im selbstbewussten Zustande. Kinder und Thiere, die nur in der Gegenwart leben, bei denen eine Anschauung die andere ersetzt, bei denen der frühere Eindruck gänzlich verschwindet, sobald ein anderer, neuer den vorhergegangenen verdrängt, haben nur eine auf den Augenblick beschränkte Fähigkeit, sich von der gegenüberstehenden Welt zu unterscheiden, und daher keine bestimmte und dauernde Vorstellung von sich, von der Welt und des Unterschiedes dieser beiden. Diese Unterscheidung tritt erst ein mit der auf Gedächtniss und Erinnerung gestützten Besinnung, mit der Wahrnehmung seiner selbst, als des im Wechsel der Eindrücke Beharrenden; und da dies nur möglich ist vermöge der Vorstellung eines Gegenwärtigen, Vergangenen und Zukünftigen, vermöge der Vorstellung einer Aufeinanderfolge von Erfahrungen, welche alle dasselbe Wesen getroffen haben, so ergiebt sich als die Anschauungsform des Selbstbewusstseins die Zeit. „Ich“ bin das Beharrende in der Zeit.

Die Frage wäre also, um unserem Zwecke: der Erkenntniss der Zeit als Kunstform näher zu kommen, nun scheinbar sehr einfach gestellt; es bedürfte nur der Angabe dessen, was dies Ich, als das Beharrende, abgesehen von seiner wechselnden Vorstellungswelt, sei, um zugleich über den Inhalt und das Wesen jener Kunstform in's Klare zu kommen.

Aber gerade die Beantwortung dieser Frage hat von jeher grosse Schwierigkeiten erregt, denn unser Selbstbewusstsein, als „Ich“, ist nur das Bewusstsein eines Beharrenden, unter wechselnden Zuständen, und erhält seinen weiteren Inhalt nur durch die Erfahrung solcher Zustände, in der gegenseitigen Einwirkung der

Gegenständlichkeit auf unseren Leib, und des letzteren, der eben selbst der gegenständliche Ausdruck unseres Selbsts ist, auf jene. Zwischen diesen beiden ist das Selbstbewusstsein gewissermaassen die Brücke, und der Blick desselben nach beiden Seiten hin reicht nur soweit, als die erfahrungsgemässen Vorstellungen reichen. Die Mannigfaltigkeit der inneren und äusseren Erfahrung also bildet den Inhalt unseres im Ich zusammengefassten Bewusstseins; aber die am Satze vom zureichenden Grunde fortgehende Erfahrung scheint sich nach beiden Seiten in's Endlose zu verlieren, und das selbstbewusste Ich einem Lichte zu gleichen, dessen Strahlen die dasselbe rings umgebende Dunkelheit nur in geringem Maasse und mit abnehmender Stärke zu erhellen vermögen.

Der vortrefflichste, und zugleich bedeutsamste Ausdruck für diese Unzulänglichkeit der Erkenntniss ist die Faustsage, welche dies Verhältniss an seiner Wurzel erfassend, es zugleich darstellt als allgemein menschliches. Das „nicht wissen können“ des Götheschen Faust ist wohl gelegentlich mit mehr oder weniger Schärfe durch jeden denkenden Kopf gefahren, und auf sie alle passt zeitweilig die Charakteristik, welche der Lenau'sche Faust von sich selbst entwirft, wenn er sagt:

Vom Schooss der Mutter in den Grabesschooss
Jagt mich die ernste, tief vermummte Zeit,
Die dunkle Sklavin unbekannter Mächte.
Sie spricht kein Wort auf alle meine Fragen,
Gleichgültig meinem Fluchen und Verzagen,
Stosst sie mich weiter durch des Lebens Nächte.
In meinem Innern ist ein Heer von Kräften,
Unheimlich eigenmächtig, rastlos heiss,
Entbrannt zu tief geheimnissvoll'n Geschäften,
Von welchen all' mein Geist nichts will und weiss.
So bin ich aus mir selbst hinausgesperrt,
Und stets geneckt von Zweifeln und gezerrt,
Ein Fremdling ohne Ziel und Vaterland,
Indem ich schwindelnd, strauchelnd fort mich quäle
Zwischen dem dunkeln Abgrund meiner Seele
Und dieser Welt verschloss'ner Felsenwand,
Auf des Bewusstseyns schmalem, schwankem Stege,
So lang dem Herz belieben seine Schläge.

Ihren schärfsten wissenschaftlichen Ausdruck fand diese An-

sicht in Kant; wie wir vermöge der uns ursprünglichen Erkenntnissformen nur eine Vorstellungswelt erhalten, welche über die Beschaffenheit dieser Welt „an sich“ keinen Aufschluss geben kann, eben so verhält es sich mit unserem eigenen Innern, was wir ebenfalls nur vermöge jener Formen uns vorstellen, und über dessen „An sich“ wir gleich unaufgeklärt bleiben und bleiben müssen. — Auch ist nur durch Trugschlüsse und phantastische Willkür über diese wahrhaften „Grundsätze“ hinauszukommen; die nähere Erwägung aber zeigt, dass das übrigbleibende „An sich“, da es für unsere Erfahrung nicht vorhanden, ausser dieser aber für uns nichts vorhanden ist, ein ganz und gar Inhaltsloses ist, wobei sich schlechterdings nichts vorstellen lässt. Wir bleiben daher auf die erfahrungsgemässen Vorstellungen angewiesen; je reicher und bestimmter dieselben die gegenständliche Welt umfassen, eine desto reichere Weltkenntniss glauben wir zu besitzen; je schärfer wir die Vorgänge in unserem Innern betrachten, desto bessere Aufklärung über die Beschaffenheit desselben glauben wir geben zu können, und die Möglichkeit gegenseitigen Einwirkens zwischen uns und der Gegenständlichkeit giebt uns ganz unmittelbar die Überzeugung einer je nach der Art dieser Einwirkung verwandten Wesenheit. Wir werden daher auch bei Beantwortung der Frage nach dem Inhalte, nach dem Wesen in uns selbst, lediglich die Erfahrung zu Rathe ziehen können, und die dadurch gewonnenen Vorstellungen für richtig halten, sobald und so lange sie von dieser bestätigt werden.

Was also lehrt uns die Erfahrung, wenn wir darnach fragen: Was bin ich im Gegensatze zur gegenständlichen Welt? Was ist das Wesen, welches sich diese Welt sowohl als sich selber vorstellt? Oder: Was ist das Beharrende in mir?

Offenbar: ein fortdauernd Wirkendes, von dessen Wirken kein Grund angegeben werden kann: grundloses Wirken. Seit der Begriff „Seele“ durch Kant beseitigt worden ist, — denn dass derselbe bei unseren „Gebildeten“ und in den philosophischen Schriften Ungebildeter, ausserdem aber auch bei aller Art von Psychologen unausrottbar zu sein scheint, ist sehr gleichgültig, — hat man verschiedene Bezeichnungen für jene ganz veränderte Auffassung des menschlichen Wesens gesucht; darin sind jedoch die Ansichten

sonst sehr entgegengesetzter Forscher ziemlich übereinstimmend, dass das Vorstellungsvermögen, und was damit zusammenhängt, zu betrachten ist als die Blüthe einer Thätigkeit, welche an und für sich im Unerkennbaren, Dunklen, Grundlosen wurzelt. Man hat gesprochen und spricht von Lebenskraft u. dergl. Schopenhauer nennt jenen innersten Kern: Wille, und ein besserer Ausdruck wird schwer zu finden sein, auch wenn man seine Lehre vom „Willen an sich,“ welche die Erfahrung überspringend, geistvolle Widersprüche aufstellt, nicht unterschreiben mag, und seine Ansichten über das Verhältniss des Willens zum Intellect einseitig findet. Freilich muss man, um das Wort „Wille“ in dem hier geforderten Sinne zu verstehen und anzuwenden, den Begriff desselben erweitern, vom Wollen nach bewussten Motiven, auf Wollen überhaupt. Dieser Sinn wird verständlicher werden durch eine Auseinandersetzung von P. Jessen, (Vers. einer wissenschaftl. Begründung der Psychologie S. 499 ff.) wobei aber freilich von dem damit verbundenen Begriffe von „Seele“, „göttlicher Idee“ u. s. w., was für uns nur ein Rechnen mit unbekannten, willkürlich angenommenen Grössen vorstellt, abgesehen werden muss. Gerade aber durch diese seltsame Beimischung, tritt die Ansicht: dass jenes „Beharrende“ in uns, Wille zu nennen sei, noch schlagender als die richtige hervor. Jessen sagt:

„Wir müssen die Seele als ein ursprünglich und unaufhörlich Thätiges betrachten und ihre Selbstthätigkeit oder Spontaneität als die Grundlage und Bedingung jeder erinnernden Thätigkeit und jeder Aufnahme eines äusseren Eindruckes. Diese Spontaneität der Seele ist der Wille im weitesten Sinne des Wortes, und nur in diesem Sinne kann man das Wollen als den Urgrund oder als das Princip aller Seelenthätigkeit betrachten. Man darf dabei nicht vergessen, dass dieser Wille ein ganz unbestimmter und bewusstloser ist, indem jedes bestimmte und bewusste Wollen (der Wille im gewöhnlichen Sinne des Wortes, die nächste Ursache bestimmter Handlungen) immer erst aus dem Denken und Fühlen, oder aus der Wechselwirkung zwischen Gedanken und Gefühlen hervorgeht. — Insofern ein bewusstes oder bewusstloses Wollen bei jeder Thätigkeit der Seele vorausgesetzt werden muss, lässt sich auch jeder Akt des Denkens und Fühlens als eine Wil-

lensäusserung ansehen. Wir müssen anschauen, urtheilen, schliessen wollen, um es zu thun, wir suchen einen Gegenstand absichtlich, wenn wir unsere Aufmerksamkeit darauf richten; wir bestreben uns zur Einsicht zu gelangen, wenn wir überlegen; wir entschliessen uns zum Nachdenken, um die Sache für uns zu erschliessen oder sie zu erkennen. Aufmerken, Überlegen und Nachdenken, sind ein instinctartiges, willkührliches und freies Wollen und Thun des Geistes. Zur passiven, aufnehmenden Geistesthätigkeit fühlen wir uns getrieben, wir haben ein Verlangen, zu sehen und zu hören, wir haben den Wunsch, zu verstehen und eine Sehnsucht zu begreifen und zu erkennen. In dem geistigen Leben erscheint der Bildungstrieb als ein Trieb, zu lernen und zu wissen, der Selbsterhaltungs- und Entwickelungstrieb als ein Trieb zu verstehen und zur Einsicht zu gelangen, der Fortpflanzungstrieb als ein Trieb, zu erkennen, um die gewonnene Einsicht zu benutzen und weiter zu verbreiten. Die Neigungen, das Interesse, die Liebe des Gemüthes, sind an sich schon ein Wollen; es sind treibende Gefühle oder Triebe, unzertrennlich verbunden mit einem Verlangen, einem Wunsche, einer Sehnsucht, und jeder Reiz geht unmittelbar über in ein Bedürfniss, jeder Affect in eine Begierde, jede Rührung des Gewissens in einen Pflichttrieb. Man kann auch von dem Gemüthe sagen, dass es nur wollend thätig sei, in seinen Empfindungen instinctartig, in seinem Muthe willkührlich, in seinem Glauben mit Freiheit. Jedes Aussprechen von Gedanken und jedes Ausdrücken von Gefühlen ist immer ein bestimmtes Thun und kann als ein Act von Willensthätigkeit angesehen werden: Wort und Geberde entstehen instinctartig, unsere Behauptungen und unser Benehmen sind willkührliche Acte, Rede und Sitte freie Thaten der menschlichen Seele. — Wir können also den Willen als die gemeinschaftliche Grundlage aller Seelenthätigkeit betrachten, und jeden Act des Seelenlebens aus einem bewusstlosen oder bewussten Wollen herleiten. In ihrer ursprünglichen Selbstthätigkeit handelt die Seele anfangs bewusstlos, aber der ihr innewohnenden göttlichen Idee gemäss; sie zeigt aber schon in der Bildung ihres eigenen Leibes die entgegengesetzten Thätigkeitsrichtungen, welche wir in den Nerven als centrifugale und centripetale Bewegungen bezeichnen, und woraus der Gegensatz einer ausführenden und aufnehmenden Thätigkeit resultirt. Das

neugeborne Kind steht, wie die wirbellosen Thiere auf der Stufe bewusstloser Seelenthätigkeit, deren allgemeiner Unterschied sich zu dem Gegensatze des Denkens und Fühlens entwickelt, welche jenen Gegensatz so in sich enthalten, dass in dem Denken die active, in dem Fühlen die passive Thätigkeit vorherrscht, in den Resultaten aber gerade umgekehrt das Denken hauptsächlich als aufnehmende, das Fühlen als ausführende Thätigkeit erscheint. Erst aus dem Gegensatze der Gedanken und Gefühle entwickelt sich die bewusstlose Seele zu einem bewussten Wollen, und auf dieser, an die lebendige Thätigkeit des Gehirns gebundenen Entwicklungsstufe bleibt die Seele der Wirbelthiere stehen, während sie bei dem Kinde nur als eine vorübergehende Bildungsepoche erscheint, aus welcher sich die menschliche Seele allmählig zu einem selbstbewussten Wollen und freier geistiger Selbstthätigkeit entwickelt. Was die menschliche Seele in sich entwickelt, war ideell, wie in einem Keime eingeschlossen, schon in ihrer ursprünglichen, immanenten Seelenthätigkeit enthalten, und kann ihr während ihrer Entwicklung nicht von aussen her zugeführt werden. So wie das Samenkorn, aus dem Schoosse der mütterlichen Erde hervorgetrieben, freudig dem Lichte der Sonne entgegenspriesst, um sich weiter zu erzeugen in der Frucht: ebenso wächst die in der Seele enthaltene göttliche Idee, hervorgetrieben durch die Wärme des Gemüthes, zur bestimmten Form gestaltet durch das Licht des Geistes, freudig empor, und in Gefühlen und Gedanken gleichsam ihren Kelch und ihre Blüthe entfaltend, erzeugt sie sich selber wieder in einem bestimmten Wollen und in gereifter That.“

Sehen wir, wie gesagt, von den einzelnen Kategorien dieser Ausführung ab, so finden wir in der That nichts weiter in derselben dargestellt, als jenes grundlose Wirken, Wille genannt. Dieser Wille sind wir aber selbst, wir selbst erkennen uns als solchen, oder auch: der Wille erkennt sich in uns. Mit einem Worte, wir sind Erkennendes und Erkanntes zugleich; selbstbewusster Wille. Unser Bewusstsein und unser Wille sind untrennbar zusammengehörig, sie machen unser ganzes Wesen aus, und beide haben nur Wirklichkeit im gegenseitigen Bezug auf einander. D a s, und auch nur s o v i e l, lehrt die Erfahrung. Von unserem Willen das Bewusstsein hinweggedacht, bleibt nur ein Blindes, Finsteres, völlig

Unvorstellbares zurück. Damit ist aber nicht gesagt, dass jedes Wirken dieses Willens unmittelbar mit Bewusstsein begleitet sei; im Gegentheil: ein grundloses, dunkles Wirken erkennen wir als den Kern unsrer selbst, wohl aber wird die Entwicklung desselben dauernd und in gesteigertem Maasse von Bewusstsein begleitet. Von einem Willen und seinen Eigenschaften zu handeln ohne fortwährende Beziehung auf das Erkennen, scheint uns daher ganz unmöglich zu sein, keineswegs jedoch wird dadurch der Wille in blosses Erkennen, in „Geist" aufgelöst werden.

Als erste Wirksamkeit des Willens finden wir das unmittelbare Setzen seiner selbst; wir erkennen ihn als sich selbst gestaltend, formgebend in seiner leiblichen Erscheinung; oder: der Wille schafft die Grundlage seines Bewusstseins (Vorstellungsvermögens), indem er zeitlich sich entwickelnd, räumlich sich gestaltet und zwar in Form einer in sich geschlossenen Causalität: durch und durch in einer Gliederung von Organen, welche den bestimmtesten Ausdruck von Werkzeugen eines bestimmten Willens an sich tragen; d. h. zweckmässig. Der Leib ist der ursprüngliche Ausdruck des Willens; in ihm erkennen wir die Grundlage seiner eigenen Gegenständlichkeit; er ist die Erfüllung unseres Vorstellungsvermögens, und muss selbstverständlich erst da sein, ehe er erkannt werden kann. Gegenständlich werden kann der Wille sich selbst nur, indem er in die Formen seines eignen Bewusstseins eingeht, und nur, indem er sich gegenständlich, d. i. leiblich vorfindet, wird er sich seiner bewusst. So alltäglich diese Sätze zu sein scheinen, so ist es doch sehr wichtig, dieselben ganz besonders hervorzuheben, weil auf ihnen die einfachere Behandlung einer ganzen Reihe von sogenannten „psychologischen" und „physiologischen" Fragen beruht.

Vor Allem leuchtet ein, dass nach dieser Anschauung nicht wohl von einer „Seele" die Rede sein kann, die als etwas für sich seiendes im Körper stecke, wie etwa ein Messer in der Scheide, und nach platonischer Ansicht viel besser sich befinden würde, wenn sie so schnell als möglich des hemmenden Leibes ledig sich in höhere Regionen aufschwingen könnte. Eine solche Seele an sich giebt es für uns nicht, sondern nur einen sich entwickelnden, gegenständlich werdenden, sich selbst erfahrenden Willen, dessen

erster nothwendiger Ausdruck der Leib selber ist. Wie richtig dies sei, darüber belehrt die Erfahrung einen Jeden, der nicht bereits über und über in einer dogmatischen Ansicht befangen ist, und gleiches gilt von der irrthümlichen Annahme eines angeblichen reinen Erkennens als „Geist“. Diese Vorstellung reiner Seelen und Geister beruht auf einer einseitigen Auffassung des menschlichen Lebens überhaupt, einer fälschlichen Trennung von Wissen und Wollen, Wollen und Leib, sowie auf der ungenügenden Ansicht von unserm Vorstellungsvermögen. Sie ist wesentlich mythischer Natur; auch ist es für ihre Unzulänglichkeit bezeichnend, dass, während das Körperliche als unwesentlich oder hemmend bei Seite geworfen wird, nichts desto weniger jene „Seelen“ oder „Geister“ nie anders vorgestellt werden (und vorgestellt werden können) als abermals körperlich, wobei man sich dann mit einem „verklärten“ Leibe, Lichtgestalten, die der materiellen Schwere entbehren sollen, und dergleichen mehr zu helfen sucht, auch wohl von luftigen Schattengestalten redet, je nach dem Hölle oder Paradies, Unterwelt oder Göttersitz vorgestellt werden.

Andrerseits dürfte die Hoffnung auf dem Wege der genauesten Untersuchung des menschlichen Leibes etwas Sicheres über die Art, wie derselbe mit dem Willen zusammenhängt, zu erfahren, schwerlich jemals erfüllt werden. Denn einmal ist der Leib der unmittelbare Ausdruck des Willens, der gesammte Organismus stellt eben ihn selber dar, so dass man vergeblich einen Moment zu erhaschen streben würde, in welchem man den Uebergang vom Wollen zur entsprechenden leiblichen Bewegung forschend beobachten könnte, — auch ist alles bewusste Wollen, und dies ist doch das menschlich-bezeichnende, stets eine Verbindung von Wille und Vorstellung, das Gehirn aber als das Denkorgan entzieht sich jeder unmittelbaren Untersuchung, — zudem aber ist der Leib die bewusstlose Werkstätte des in die Erscheinungswelt tretenden Willens, und wird von uns selber stets nur nachträglich erkannt, nicht aber ist sein stetiger Bildungsprozess mit einem denselben durchleuchtenden Bewustsein verbunden. Nur was man von Altersher erkannt hat: dass der Bau des menschlichen Leibes ein zweckmässiger sei (wobei man nur nicht an eine selbstbewusste Zweckmässigkeit denken muss, die früher dagewesen sei, ehe ihr eigenthümliches

Wirken und Wesen), so wie dass die Störung oder Zerstörung gewisser Theile dieses Baues den Tod mittelbar oder unmittelbar zur Folge hat, — das weiss die Naturwissenschaft gegenwärtig in sehr vielen Beziehungen viel genauer als früher. Damit aber, was sie namentlich als Arzneikunde noch wissen könnte und sollte: dass der Leib die unmittelbare Erscheinung des Willens ist, und daher Beide als durchaus zusammengehörig zu betrachten sind, damit pflegt sie gewöhnlich nicht sich abzugeben. Die Versuche aber des Materialismus heute aus Kraft und Stoff, morgen vermittelst der Electricität u. s. w. ein unerschütterliches System zu bauen, werden zwar immer und immer wieder erneuert werden, stets jedoch mit gleicher Erfolglosigkeit, weil es ein Irrthum ist, der Materie eine unbedingte, vom wahrnehmenden Subject unabhängige Existenz beizulegen. (Vergl. Schopenhauer. W. a. W. u. V. Bd. 2. Kap. 17 und 24. Vornemlich aber Kant's transcendentale Ästhetik in der Kritik der r. V.)

Wir aber haben dies Verhältniss der naturwissenschaftlichen Forschung zur Erkenntniss des Wirkens des Willens überhaupt zu erwähnen gehabt, weil dadurch von vornherein die Stellung bezeichnet wird, welche unsere Untersuchung zu derselben einnimmt. Wie das Gehörorgan wirkt, in welcher Weise die Luftwellen als Ton von uns wahrgenommen werden u. s. w., mit einem Worte den gesammten physikalischen Theil der Akustik können wir nur zu Rathe ziehen, soweit dadurch ein schärferes Licht fällt auf das Material, den Stoff, vermöge dessen tonkünstlerische Gebilde zur Erscheinung gelangen, nimmermehr aber werden wir in ihm die Erklärung dieser kunstvollen Gebilde selbst zu suchen haben. Ebenso wie, ganz abgesehen von ihrer noch sehr ungenügenden Gestalt, die Lehren der Optik, die Malerei als solche erklären oder die Untersuchung über die Thätigkeit des Kehlkopfes u. s. w. bei der Laut- und Wortbildung einen Commentar zur Ilias giebt. Gerade die jüngsten Untersuchungen von Helmholtz, welche über die Tonschwingungen zum Theil eine endgültige Aufklärung geben, bezeugen dies. —

Wenden wir uns nun zurück zu dem Ausgangspunkte dieser Nebenbemerkungen, zu jener ersten leibbildenden Thätigkeit des Willens, so haben wir zu unterscheiden zwischen diesem bildenden

Wirken selbst, dessen wir nie unmittelbar bewusst werden, und den Vorgängen, wodurch wir unsrer selbst als eines besonderen (objectiven) Gebildes bewusst werden. Denn unsere erste Erkenntniss ist die eines vom Anderen unterschiedenen Daseins. Dieses Dasein ist zunächst ein gegenständliches, leibliches; d. h. das erste was der Mensch wahrnimmt ist sein eigner Leib. Diese Wahrnehmung erfolgt zuerst vermöge der unmittelbaren Berührung mit anderen Gegenständen, sie äussert sich im Schrei des eben gebornen Kindes, wird dann durch das eigne Betasten erhöht, und später besonders durch das Auge vervollständigt.

Jene erste unmittelbare Berührung ist aber die Grundlage von Vorgängen, die wir genauer zu betrachten haben.

Die Berührung mit der Aussenwelt findet statt vermittelst der Luft und materiellerer Gegenstände der verschiedensten Art. Dieses Verhältniss dauert fort, so lange der Mensch lebt; aber nicht nur rein äusserlich. Er athmet und nährt sich, die gegenständliche Welt wird das Mittel, sein Dasein zu erhalten. Der Mensch nimmt dieselbe also an seinem Leibe gleichzeitig äusserlich und nach innen wahr. Die gesteigerte äussere Wahrnehmung erweitert sich nach und nach zu einem weiten Kreise der Erfahrung; die nach innen gekehrte bleibt bei dem schärferen Eindruck auf den Gaumen stehen, reicht im Verdauungsprozess nie weiter, als bis zur Wahrnehmung eines befriedigten oder unbefriedigten Bedürfnisses, ist aber wesentliche Bedingung tüchtigen Wachsthums und kräftigen Körpers. Auf die Parallele dieser körperlichen Entwicklung mit der der Erkenntnissphäre machen wir nur beiläufig aufmerksam.

Was aber bei dieser innern und äussern Wahrnehmung unmittelbar ins Bewusstsein tritt, das ist das Wahrnehmen eines bestimmten Zustandes, in dem wir uns selbst befinden. Die Eindrücke von Aussen, die Regungen im eignen Leibe treten in Bezug auf uns selber ins Bewusstsein als Wohl- oder Übelbefinden, erregen Behagen, Lust oder Unlust (Lust und Leid).

Ganz dumpf, nur mit dem gegenwärtigen Eindruck verknüpft ist dies Bewusstsein in den ersten Jahren des Kindes. Deutlicher wird dasselbe, sobald das Kind sich von Andern zu unterscheiden lernt, und damit zugleich Gedächtniss und Erinnerung eintreten,

dann empfindet es selbst seinen Zustand, es hat ein dauerndes Bewusstsein darüber, es erkennt mehr oder weniger die Veranlassung desselben, und damit treten die Freude und der Schmerz auf. Es ist aber nicht zu übersehen, dass damit die allerersten Kinderzustände des dumpfen Wohl- oder Übelbefindens, der Lust oder Unlust keinesweges aufhören; sie bleiben, als die allgemeine Grundlage vorhanden.

Aber auch bei dem entwickelteren Kinde sind die Eindrücke nicht von langer Dauer; von einem Eindruck zum andern eilend, sieht es sich um in der Welt, über die es eben so wenig nachdenkt, wie über sich selbst. Nichts giebt seinem Wesen eine bestimmte Richtung, oder umgewandt ausgedrückt: sein Wille hat noch keine ausschliesslichen Zwecke, — denn das wird nie zu vergessen sein: dass zwar die Gegenständlichkeit auf den Willen einwirkt und ihn dadurch erregt, — dass aber andrerseits der Wille selber, kraft seiner ursprünglichen Beschaffenheit, das eigentliche Agens, das Wirkende, der Grund alles seines Erregtwerdens ist. Das Kind ist vollständig unbefangen (naiv). Es betrachtet die Welt als den Tummelplatz seines Daseins, und spielt in ihr, mit ihr, während die Erwachsenen es erhalten, für seine natürlichen Bedürfnisse sorgend. Tritt etwas seinem unmittelbaren Willen entgegen, bemerkt es eine Hemmung desselben, so eilt es ihr gewöhnlich schnell aus dem Wege; ein andrer Gegenstand ist leicht gefunden, der es aufs Neue befriedigt. Je mehr sich aber sein Bewusstsein entwickelt, um so mehr mischen sich in dasselbe auch die ihm eigentlich fremden allgemeinen Vorstellungen und Begriffe seiner Umgebung ein, und diese Abkürzung des Prozesses der eignen Erfahrung giebt ihm eine Reihe von Vorstellungen, die nicht nur auf seinen Willen bestimmend einwirken, sondern auch die Grundlage seiner allgemeinen Weltanschauung legen, vermöge deren es als Glied einer bestimmten Gesellschaft erzogen wird, einer Anschauung, die durch spätere selbstständige Erfahrung zwar häufig ergänzt und verbessert wird, deren eindringliche Spuren aber niemals ganz abgelegt werden können. So sehen wir schon im zartesten Alter einen stetigen gegenseitigen Einfluss des Willens auf die Erkenntniss und umgekehrt, und die Zustände des Wohl- oder Übelbefindens können zwar rein an und für sich ins Auge gefasst werden,

aber sie werden in ihrer Verschiedenheit nur dann deutlich erkannt, wenn man zugleich ihre innere und äussere Veranlassung kennt.

Was aber die Beschaffenheit des kindlichen Willens betrifft, so kann man streng genommen denselben weder als gut noch als böse bezeichnen. Der Wille tritt vielmehr im Kinde so auf, als wäre nichts ausser ihm selber vorhanden, er erscheint als unbedingtes Setzen seiner selbst. Der Egoismus ist sein einfaches Wesen, die Befriedigung desselben sein Bestreben, unbewusst im Anfange, mehr und mehr bewusst und überlegt im Verlaufe seiner Lebens-Entwickelung, und erst die Art dieses Strebens wird für die sittliche Bestimmung bezeichnend. Die Zeit der Kindheit wird daher mit gutem Grunde als die der Unschuld bezeichnet, der Wille ist rein, weil er noch nicht mit Überlegung eigne Zwecke ausschliesslich verfolgt, sondern seine eigne Unmittelbarkeit ohne Weiteres jedem Andern als das Richtige zumuthet. Das Kind verschenkt die ganze Welt, nimmt sie sich wieder, lebt in einer unmittelbaren Anschauung der Gegenständlichkeit, in welche sich die Erinnerung phantastisch einmischt, und seine dunkeln allgemeinen Vorstellungen von Recht und Unrecht u. s. w. sind ein unklares Durcheinander eigner unreifer Erfahrung und angelernter Begriffe. Das so viel und oft gerühmte Glück der Kindheit aber beruht vorzugsweise nur darauf, dass das Kind fast nur in die Gegenwart, wenig in die Vergangenheit, so gut wie gar nicht aber in die Zukunft sieht, und dadurch frei bleibt von Sorgen. Es sieht in die Welt hinein mit freudiger Lust, tummelt sich in zwangloser Übung seiner Kräfte, und macht seinen Eigenwillen zwar fortwährend geltend, da derselbe aber noch keine festen, selbstbewussten Ziele hat, ist es in diesem Augenblicke unsinnig eigensinnig, im nächsten Augenblicke geneigt, das eben Erstrebte eben so rasch mit einem andern Gegenstande vertauschen zu lassen. Daher sagt man von dem Kinde mit Recht: Du weisst nicht, was du willst; und das ist eigentlich die einzig richtige Bezeichnung der Kindheit überhaupt. Der Mangel der Erkenntniss, die Sorglosigkeit, die darauf begründete unmittelbare Freude am Dasein, — darum möchten Manche wieder zu Kindern werden. Was aber den in der christlichen Welt sehr einflussreichen Ausspruch betrifft: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kindlein“ u. s. w., so ist derselbe nur gleichniss-

weise zu verstehen, hat jedoch vielfach zu einer ganz unbegründeten Überschätzung des kindlichen Wesens Veranlassung gegeben.

Eines jedoch fällt noch in die Entwicklung der Kindheit (die bis zur Reife des Geschlechtes reicht), was für das Verhältniss des Willens zur Gegenständlichkeit von Bedeutung, und von vornherein für die Energie des ersteren bezeichnend ist. Es sind dies jene heftigeren Erregungen des Willens, welche bei einem plötzlichen Zusammenstoss desselben mit unerwarteten Gegenständen, mit äussern Hindernissen ans Licht treten: die Affecte. Wie Lust und Leid mit schärferem und deutlicherem Bewusstsein verknüpft auftreten als Freude und Schmerz, so steigern sich diese beiden als Ausdruck des Willenszustandes an sich zum Lachen und Weinen. Es sind dies diejenigen Affecte, welche mit dem allergeringsten Bewusstsein ihrer äusseren Veranlassung verbunden sind; schon das nur wenig Wochen alte Kind zeigt dieselben, und es ist sehr bemerkenswerth, dass diese Affecte an und für sich unverändert durch das ganze Leben bleiben; stets sind sie mit einer äussersten Gedankenlosigkeit verbunden, — das Lachen steckt bekanntlich ohne Weiteres an, (ein ganzes Theater lacht über einen nur von den Nächstsitzenden verstandenen Witz, und dann fragt einer den andern, warum sie denn eigentlich gelacht hätten), — mit dem Weinen geht es beim weiblichen Geschlechte wenigstens kaum anders, wie jedes Begräbniss zeigt, wo ganz fremde Frauenzimmer lediglich deshalb Thränen vergiessen, weil sie solche bei den Leidtragenden sehen. Wer viel lacht gilt für dumm, wer viel weint, für dessen Verstand fürchtet man.

Beide aber, Lachen und Weinen, werden gleich der Lust und Unlust hervorgerufen durch einen Eindruck der unmittelbar in blosse Stimmung übergeht, und wohl einen Zustand des innern Wesens hervorruft, nicht aber den Willen zum Handeln, zu einem bestimmten Thun und Lassen aufregt gegenüber der ihn afficirenden Veranlassung.

Wirkt dagegen ein Zusammenstoss mit der Gegenständlichkeit auf den Willen derartig, dass die Wirkung desselben eine sofortige Gegenwirkung des getroffenen Willens hervorruft, so erscheinen die entgegengesetzten Affecte des Zornes und der Furcht, welche beide ursprünglich in einem unerwarteten, überraschenden

Aufgeschrecktwerden wurzeln. Ein für den Augenblick überwältigender Eindruck unterbricht den augenblicklichen Zustand vollkommen; es ist ein plötzliches Abreissen des Fadens des Bewusstseins, — dieser schnell vorübergehende Moment ist der des Erschreckens, — unmittelbar darauf folgt eine heftige Gegenwirkung des Willens, die aber bereits mit dem mehr oder weniger deutlichen Bewusstsein der Ursache des Schrecks verbunden ist. Diese Gegenwirkung ist jedoch eine zwiefache. Entweder der Wille braust auf, wirft sich nach Aussen, um den Störenfried sofort zu überwältigen, nieder zu schmettern, durch seine Zerstörung sich selber gewissermaassen wieder herzustellen, — oder die fremde Einwirkung hat ihn überwältigt, und er sucht sich eiligst dagegen sicher zu stellen, indem er ihr ausweicht. Für die Abstufungen dieser beiden Affecte hat die Sprache eine Reihe von Ausdrücken, die jedoch, obschon sie häufig durcheinander gebraucht werden, grösstentheils noch Nebenbeziehungen an sich tragen, welche in jene Sphären des Lebens gehören, in welchen das Bewusstsein entwickelter, der Wille selbst ausgeprägter auftreten. Man kann beim Kinde wohl von Zorn und Wuth reden, kaum aber von Furcht und Besorgniss, während andrerseits an den Erwachsenen die Anforderung gestellt wird, er solle sich weder dem Zorne noch der Furcht blind überlassen, und „schrecklicher" Zorn wie „schreckliche" Furcht, zumal bei Männern, für kindisch gelten.

Beiden Affecten aber, welche auf das Erschrecken folgen, steht das Gegentheil gegenüber im Nichterschrecktwerden, in jener Unerregbarkeit des Willens, die man mit dem Worte Phlegma zu bezeichnen pflegt. Dies beruht auf grosser Stumpfsinnigkeit und eben so geringer Willenskraft, und ein Kind, welches trotz der lebendigsten und unerwartesten Einwirkungen, die es erfährt, keine oder nur sehr schwache Regungen seines Eigenwillens bezeigt, gilt von vornherein für wenig entwickelungsfähig.

Offenbar erkennen wir aber in der Art wie das Kind afficirt wird, wie auf bestimmte Veranlassung sein Eigenwille sich äussert, eine bestimmte, ursprüngliche Beschaffenheit dieses seines Willens, und diese Beschaffenheit wird als die natürliche, unveränderlich sich gleichbleibende Grundlage seines Wesens betrachtet. Das zornige Kind wird, so meint man, noch als Greis zorniges Wesen zei-

gen u. s. w. Der Unterschied aber zwischen Beiden ist der, dass die allmälige Gesammtentwicklung jene kindliche Unmittelbarkeit beherrscht, und der von Natur Zornige in gereifterem Alter seine Natur in der Gewalt hat. Wo dies nicht der Fall ist, giebt es ein Verwundern darüber, wie ein Alter noch so „unvernünftig" sein könne.

Endlich ist zu bemerken, dass auf dieser am Kinde sehr frühzeitig hervortretenden Art des Afficirtwerdens, die Annahme so wie der Unterschied der sogenannten Temperamente beruht, wobei jedoch jede Beziehung auf die sittliche Beschaffenheit des Willens noch ausgeschlossen werden muss. Mag man jedoch auf die vier allbekannten Temperamente zurückgehen, oder ein reizbares und träges annehmen, woraus dann Unterabtheilungen gemacht werden, — es ist damit wenig erreicht, weil das „Temperament" jedes Einzelnen eine Gesammtmischung bezeichnet, welche durchaus nicht auf eine natürliche Qualität allein, zurückgeführt werden kann. Der Gegensatz des Phlegma's und der Irritabilität (Reizbarkeit) ist freilich sicher und unbestreitbar.

Endlich ist noch in Betracht zu ziehen wie die Erwachsenen, namentlich diejenigen, in deren Umgebung das Kind sich befindet, die daher, mögen sie dasselbe selbst zu erziehen haben oder nicht, jedenfalls Gelegenheit haben, es oft zu sehen und zu beobachten, über das gesammte Wesen desselben urtheilen. Bei einem solchen Urtheil zieht man zweierlei zu Rathe: einmal das Verhalten des Kindes zu den Erwachsenen, sodann die unmittelbare Art und Weise, wie in ihm der bewusste Wille sich äussert. Beides beruht auf der ursprünglichen Natur des Kindes, aber da in beiden Fällen eine Verbindung des Willens theils mit der eignen, schwachen Erfahrung, theils mit der ausgebildeteren Weltanschauung Gereifterer stattfindet, hat man es hierbei nicht mehr mit der blossen Natur, dem bewusstlos Wirkenden zu thun, sondern die Wärme des Willens ist gepaart mit dem Licht der Erkenntniss, — mag dieses Licht auch noch so schwach dämmern, — in solcher Verbindung aber, wenn der Wille sich selbst beleuchtet, — nennt man ihn gut oder schlecht, d. h. wird derselbe nach seiner sittlichen Beschaffenheit beurtheilt. Jedoch kann man bei der Beurtheilung des Kindesalters wohl schwerlich jene beiden Gegensätze der sitt-

lichen Weltanschauung zu voller Anwendung bringen; man fällt Vorurtheile, indem man aus dem Behaben des Kindes auf die spätere Entwickelung, auf sein Thun und Lassen wenn es erwachsen, selbstständig geworden sein werde, schliessen will. Macht sich frühzeitig der Eigenwille geltend, ist die Nachgiebigkeit gering, namentlich auf die guten, häufig allerdings sehr ungeschickt angebrachten Lehren und Ermahnungen der Älteren, so spricht man von Halsstarrigkeit, von Trotz; — zeigt sich dagegen das junge Wesen diesen Einflüssen zugänglich, beharrt es nicht auf seinem Eigensinn, wenn ihm deswegen entgegen getreten wird, so belobt man es als folgsam und gutmüthig. Wie unrichtig jedoch sehr häufig solche Urtheile sind, kennt jeder aus eigner Erfahrung; wie selten verstehen Erwachsene das noch unentwickelte Wesen des Kindes unbefangen aufzufassen, wie häufig wirken sie auf das Verderblichste darauf ein, blos weil sie sich darauf steifen an dem Kinde durchzusetzen was sie wollen. Es soll damit jedoch durchaus nicht gesagt sein, dass ein gewisser Zwang, eine sogenannte strenge Erziehung, selbst da wo sie fehlgreift, nicht besser wäre, als eine laxe Nachgiebigkeit, welche das Kind angeblich in freister Entfaltung seines Wesens aufwachsen lässt; denn abgesehen von den Besonderheiten, welche die künstlerische Erziehung betreffen, ist es ein Grundirrthum, die Natur des Kindes, wie jetzt nicht selten beliebt wird, als eine ursprünglich gute zu bezeichnen; es kann nicht eindringlich genug darauf hingewiesen werden, dass „gut“ und „böse“ sittliche Begriffe sind, welche am einzelnen Menschen als das Ergebniss seiner gesammten Bildung und Entwickelung zu Tage treten, während das Kind naiv ist, ganz unbefangen seinen Eigenwillen zur Schau trägt, und weder Schuld auf sich laden kann, noch rein sittliche Beschaffenheit d. h. Tugend zu bezeigen vermag; das Kind ist ursprünglich nur un-schuldig (ohne Schuld), und auch für Erwachsene gilt der Satz *quisque præsumitur bonus*, nur im Staatsleben, und auch da vernünftiger Weise lediglich vor dem Richter. Im Ganzen aber ist noch zu bemerken, dass es mit den Kindern in ähnlicher Weise geht, wie mit den niederen Organismen: man entlehnt die Bezeichnungen für ihre hervorstechenden Eigenschaften und Eigenheiten der obersten Sphäre der eigentlich nur vom erwachsenen Menschen geltenden Begriffe, und redet daher

z. B. von sittsamen kleinen Mädchen und grossmüthigen Löwen, obgleich ein Löwe niemals sich selbst sittlich überwinden könnte, und ein kleines Mädchen wohl in gewisser Beziehung gesetzt, ganz gewiss aber vor der Zeit ihrer Jungfrauschaft nicht wirklich sitt sam genannt werden kann.

Tritt aber die Jungfrauschaft ein, hat sich der Knabe zum mannhaften Jüngling entwickelt, dann nehmen die Äusserungen ihres Wesens andre, grössere Dimensionen an. Der Eigenwille wird Geschlechtstrieb.

Aber gerade in diesen eigentlichen Mittel- und Brennpunkt der unmittelbaren Willensentwicklung ist es schwierig, eine genügende Einsicht zu erlangen; denn mehr als irgend wo anders wird die natürliche Entfaltung des Geschlechtstriebes durch die allgemeine Bildungssphäre der Gesellschaft beeinträchtigt. Wo die kleinen Kinder schon Bräutigam und Braut spielen, wo die Einbildungskraft der jungen Mädchen durch alberne Mütter fortwährend aufs Heirathen hingewiesen wird, wo die gewöhnliche Unter haltung, die man auch vor Unerwachsenen nicht einzustellen pflegt, mit Verlobungs-, Entbindungs- und Liebes-Geschichten aller Art förmlich geschwängert ist, wo überdies allenthalben eine roman hafte Lectüre umherliegt, welche die Köpfe der Jugend verwirrt, lange vorher ehe ihre geschlechtliche Reife eingetreten ist, wo endlich heimliche und öffentliche Laster den gesellschaftlichen Boden durchziehen wie Mauerschwamm, da wird es kaum möglich sein, eine einfache, gesunde Geschlechtsentwickelung zu beobachten. Überdies weichen in diesem Hauptpunkte Zeiten und Völker stark von einander ab, so dass nahezu das Entgegengesetzte als das Natürliche ausgegeben werden könnte. Nichts desto weniger muss es gewisse allgemeine Grundzüge geben, die keine Unnatur der Bildung völlig verwischen kann; und was die letztere betrifft, so haben wir uns im Wesentlichen nur an die letzten Jahrhunderte der europäischen Bildung zu halten.

Im Allgemeinen ist, was den natürlichen, unmittelbaren Zustand betrifft, zunächst wohl anzunehmen, dass mit dem Eintritte geschlechtlicher Reife der Gegensatz des männlichen und weiblichen Geschlechtes, der schon am Kinde deutlich hervortritt und sich mehr und mehr zu erkennen gibt: hier als Leben in unmit-

telbarer Anschauung und Empfindung (Bestimmtwerden), dort als bewusstes Handhaben des Satzes vom Grunde und entschiedener Richtung auf abstracte Erkenntniss und eignes Wirken, — dass dann dieser Gegensatz bis zu einem hohen Grade entwickelt ist. In diesem Gegensatze weichen die beiden Geschlechter sich gegenseitig aus; junge Mädchen von 14—16 Jahren, und Jünglinge in entsprechendem Alter suchen sich untereinander auf, haben aber etwas Abstossendes gegen einander. Offenbar ist die Unfertigkeit der natürlichen Bildung die Ursache hiervon. Das Mädchen, dessen Gestalt im Übergange zur Jungfrau begriffen, der Knabe, dessen Stimme bricht, dessen Glieder sich recken und dehnen, während ein leichter Flaum die Wange überzieht, den er doch dem Rasiermesser noch nicht übergeben kann, — sie stehen auf der Grenze der Kindheit, gleich weit entfernt von den jüngern Gespielen, mit denen sie noch vor kurzem so vertraut waren, wie von den Erwachsenen, denen sie sich halb und halb gewachsen fühlen, ohne ihnen gleich zu stehen; zugleich ist gerade diese Vereinsamung, die nur den Anschluss an den in gleicher Lage Befindlichen kennt, ein nothwendiger Moment gesunder Naturentwickelung. Ist diese aber vollbracht, ist die Reife wirklich eingetreten, so ändert sich die Sache, und zwar unsrer Ansicht nach, vorzugsweise beim männlichen Geschlecht, beim Jünglinge. Ein unbestimmtes Dehnen und Schwellen gewinnt bei diesem die Oberhand; nichts von den gewöhnlichen Beschäftigungen sagt ihm zu; kein Gegenstand, selbst der bis dahin mit besonderem Eifer verfolgte, gewinnt ihm rechte Theilnahme ab; die sonst gerngesehene Gesellschaft wird ihm unangenehm, das Zimmer, die Strasse, die ganze Welt erscheint ihm zu eng, weit hinaus geht's ins Freie, in die Einsamkeit, in den Wald, aber auch da ist keine Befriedigung zu finden, sein ganzer Zustand ist ein unruhiger, träumerischer; die kindliche naive Weltanschauung ist ohne sein bewusstes Zuthun wie versunken, eine neue möchte sich aus dem dunklen Wirrwarr unklarer Vorstellungen und Empfindungen gestalten, aber vergebens, er weiss nicht was er will. Es ist eine völlige Auflösung des ganzen Wesens, in welcher er sich befindet, die in eine Art von Spannung übergeht, deren Art, Zweck und Ziel ihm gänzlich unbekannt ist. Damit verwandte Erscheinungen, so zu sagen eine ähnliche Um-

stimmung ist beim weiblichen Geschlecht zu bemerken, jedoch in bedeutend geringerem Grade, da nicht von ihm, sondern vom Manne die geschlechtliche Wirksamkeit, die Action ausgeht, (abgesehen von anderen auf Erziehung und Beschäftigung beruhenden Gründen). Vielmehr treten die energischen Äusserungen des Geschlechtstriebes bei der Jungfrau erst später ein, nachdem sie erregt worden ist.

Vortrefflich ist dies Verhältniss bereits bei den Alten geschildert: Das Begehren auf Seiten des männlichen, Scham und züchtige Zurückgezogenheit auf Seiten des weiblichen Geschlechtes. Die bewusste Erregung auf beiden Seiten aber, eine Erregung, die plötzlich das ganze Wesen durchschauert, blitzartig einschlägt und die wirkliche Leidenschaft entzündet, wird durch den Sinn vermittelt, der gewöhnlich als der „objective", „interessenloseste", als der, welcher die geringste unmittelbare Einwirkung auf den Willen hervorbringe, geschildert wird: durch das Auge. So ermahnt der Danaos des Äschylos seine Töchter:

— — — — nicht zur Schande werdet mir,
Erblüht zum Alter, das der Männer Blicke lockt;
Nicht leicht zu hüten ist der reifen Frucht Genuss;
Gar gern verletzt und kostet sie Gethier und Mensch
Und was die Luft durchflieget, was am Boden schleicht.
Kypris ist Herold, wie die Traube saftig reift,
So hüte Du Dich fein vor jedem Traubendieb;
Denn nach der Jungfraun liebessüssem Blumenflor
Pflegt jeder Wand'rer jenen zaubermächt'gen Pfeil
Des Blicks zu senden, von Verlangen süss berauscht.
— — — — — — — — — — —
Was treu der Vater jetzt Dir rieth, bewahr' es treu,
Dass Scheu und Scham Dir theurer als das Leben sei.

Durch die Augen schleicht die Liebe ins Herz. Das ist aber nicht nach der Manier der „gebildeten" Gesellschaft so zu verstehen, als hätte sich der Jüngling nach allen möglichen Frauenzimmern umzusehen, während das Mädchen mit heissen Blicken sein Verlangen verriethe. Solches zur Schau tragen von Liebesbedürfniss, dem keine wirkliche unmittelbare Erregung zu Grunde liegt, ist die schnödeste Unnatur, die verächtlichste Koketterie, — eine Frucht verderbter Vorstellungen im Kopfe, ehe noch die unmittel-

bare Erfahrung der Sache gemacht worden ist. Sondern in dem oben geschilderten Zustande einer Unbefriedigtheit, deren Ursache ihm selber unbekannt ist, einer Umstimmung des Wesens ohne doch zu wissen wozu? warum? — in dieser unmittelbaren Umgestaltung (Metamorphose) des Willens, sowohl in der unbewussten Leiblichkeit, wie im Grunde des Bewusstseins, — trifft das Auge des Jünglings plötzlich, völlig unerwartet auf eine weibliche Gestalt, welche einen alle Sinne befangenden Eindruck auf ihn macht. Alle Sinne; denn est ist keineswegs ein blosses Wohlgefallen, welches der Anblick dieser Person hervorriefe; gewöhnlich wird der eben „Getroffene“ sich über das Aussehen derselben gar keine deutliche Rechenschaft geben können, — sondern es ist ein Gesammteindruck, der, so fremdartig es klingen mag, — namentlich auch auf die gesammte Haut-Empfindung, eine überwältigende Wirkung ausübt. Zitternd, kann man sagen, überläuft der Blick die ganze Gestalt, und von ihr aus geht es wie eine wellenartige Strömung, die den ganzen Menschen gefangen nimmt; es ist eine Berührung, die dem völligen Untertauchen ins Meer zu vergleichen wäre, ohne dass eine wirkliche körperliche Berührung, d. h. von Haut zu Haut stattgefunden hätte. Offenbar spricht sich hierin eine unmittelbare völlige Übereinstimmung der natürlichen Gesammtbeschaffenheit aus; jene dunkle Umwandlung des gesammten Daseins, welche mit der scharfen Ausbildung des Geschlechtsunterschiedes eintrat, erhält jetzt eine bestimmte Richtung: die der geschlechtlichen Ergänzung. Wie diese Umwandlung vor sich ging in unbewusster Wirksamkeit des Willens, so wirkt auch der dieselbe zum Bewusstsein bringende Eindruck des andern Geschlechtes mit der vollen Macht einer unmittelbaren Naturgewalt. Der männliche Wille wird gebunden, gefesselt an das Weib, welches er nicht betrachtet, wie der Andre, der kühl neben ihm steht, sondern wodurch seine ganze Natur aufgeregt wird, so dass die Einzelnheiten der körperlichen Form keinesweges das Bestimmende sind. Gestalt, Bewegung, Hautfarbe und der Gesammtausdruck des Gesichts wirken vereint, um gerade diese Person ausschliesslich begehrenswerth erscheinen zu lassen, — der Andre hat kein Urtheil darüber, weil er jenen Gesammteindruck, vermöge einer verschiedenen Natur, gar nicht nachzuempfinden vermag.

Die Jungfrau aber hat diesen Eindruck nicht. Sie muss erst wirklich begehrt werden, ehe sie selber erregt wird. Der männliche Wille aber, der in ihr seine natürliche Ergänzung erblickt, und daher in ihr zu finden glaubt, was er in dieser Beziehung irgend bedarf, bemüht sich um sie mit Aufwendung all seiner Kräfte. Denn es handelt sich ihm keineswegs um die schnelle Befriedigung eines einseitigen sinnlichen Genusses, den er, bei natürlicher Entwicklung, noch gar nicht kennt, — sondern um eine Befriedigung seines gesammten Wesens, um eine Zufriedenstellung seiner in völlige Verwirrung gesetzten Natur. Daher sieht er in jenem bestimmten Weibe keineswegs ein Mittel seinen Geschlechtstrieb durch Vollziehung des Coitus zu befriedigen, sondern ihr gesammtes Wesen wie es sich ungeschminkt und unbefangen darstellt, ist für ihn das Begehrenswerthe. Mit einem Worte, er geht ohne Weiteres von der Voraussetzung aus, dass ihr Wille vollkommen zu dem seinigen passt. Dadurch aber tritt mit dem sinnlichen ganz gleichzeitig und untrennbar verbunden ein ethisches Element ein. Nicht nur die blinde Naturseite, auch die bewusste Natur in ihm, erblickt in einem einzelnen Weibe die nothwendige Gegenseite des eignen Selbst. Diese Gestalt erscheint dem Begehrenden für ihn als der vollendetste Repräsentant der weiblichen Sphäre überhaupt, und um sie sich zu eigen zu machen, muss er sich bestreben, den gleichen Eindruck auf sie hervorzubringen. Daher gleich nach dem ersten Eindruck eine gewisse Niedergeschlagenheit, weil der Zweifel entsteht: ob sie wohl ebenso empfinden möchte, — daraus hervorgehender Zweifel an der Macht des eignen Wesens, sowohl äusserlich als in Bezug auf die innere Beschaffenheit, — rasch aber diesem folgend der Wille, den gewünschten Eindruck hervorzubringen, und daher das Bestreben, sich in jeder Beziehung von der günstigsten, von der besten Seite aus, darzustellen. Zum ersten Male tritt eine Art von durchgreifender Selbstkritik ein, sowie die Anforderung sein eignes Wesen vorzustellen, die eigene Befähigung und Tüchtigkeit zu erproben. Überall, bei den Rohsten selbst, finden wir daher in solchem Falle eine plötzliche Umwandlung vor. Sie halten ängstlich darauf, in Kleidung und Körperhaltung einen anmuthigen Eindruck hervorzubringen, und ihr ganzes Bestreben ist darauf gerichtet, durch Entfaltung aller

Kräfte, namentlich aber durch Bezeigen eines guten Willens im Anschmiegen und Wirken für das Andere, diesem besonders werth und würdig zu erscheinen. Die ganze Welt ist für sie nur vorhanden in diesem bestimmten Wesen, und für dasselbe möchten sie Himmel und Erde verwenden, zugleich aber ist die Geliebte ihr leibhaftiges Gewissen, gewissermaassen der Probirstein ihres sittlichen Werthes, denn mit Bewusstsein und Überlegung setzen sie nun zum ersten Male alle natürliche, alle allmälig erworbene Kraft und Einsicht in Bewegung, zur Erreichung eines Zweckes, der ihnen zwar scheinbar ganz unmittelbar und deutlich vor Augen schwebt, der aber in seinen weiteren Folgen eine noch völlig ungeahnte Entwicklung bedingt.

In solcher Weise stellt sich das Wesen der Geschlechtsliebe dar, wenn man es nach seinem natürlichen Werden ins Auge fasst; und trotz aller Besonderheiten der Sitte, trotz aller Einflüsse der staatlichen Bildung und der Verbildung, schimmert es überall als das Ursprüngliche durch. Beim weiblichen Geschlechte zeigt sich jedoch, wie gesagt, nicht jenes fast gewaltsame Herausgehen aus sich selbst; durch Blicke, Mienen und Geberden aufmerksam gemacht, sucht dasselbe, im ersten Augenblicke scheu betroffen, nachdem es sich selber als den Grund jener Erscheinungen gefunden, seine Anziehungskraft durch lebhafteres Hervorheben der Vorzüge des äusseren Wesens zu erhöhen, in keiner Beziehung aber geht es voran, umworben, will es erworben werden, und bei ihm ist entscheidender, was Einer thut, als wie er aussieht. Gegen rohe Begier verschliessen Jungfrauen sich ganz, — der beste Beweis gegen die Ansicht, dass es bei der Geschlechtsliebe doch nur auf den sinnlichen Genuss abgesehen sei, — den inneren Process aber schildern des Danaos Töchter (Äschyl.):

Nicht den herzwilligen Bund Kypria's hass' ich, —
Denn mit Hera, denn mit Zeus thront sie die Höchste,
Und in ehrwürdiger Pflicht waltet die vielsorgliche Göttin. —
Doch zugleich naht mit der holdlächelnden Mutter
Sich die Sehnsucht, sich die allzaubernde Sieg'rin Ueberredung,
Und der Hingebung gepaart folgt Aphroditen
Des Verlangens flüsternd Zögern.

Gehen wir nun die Stimmungen des Willens, wie sie bei

der Geschlechtsliebe zu Tage treten, genauer durch, so ist die ursprünglichste derselben die Sehnsucht, — und zwar eine doppelte. Aus der geschlechtlichen Reife entspringt, wie wir gesehen, eine Umstimmung der Säfte und Kräfte, ein Zustand unbestimmten Wollens, eine Art Auflösung des bisherigen Bewusstseins, in welchem keine Vorstellung auf den Willen eine entschiedene Einwirkung auszuüben vermag, in welchem Willensregungen und Vorstellungen durcheinander fliessen: ein unbestimmtes Sehnen; die unmittelbare Wahrnehmung eines in jeder Beziehung unbefriedigenden und doch nicht zu hebenden Zustandes macht sich geltend. Unruhe und Verstimmung, verbunden mit einem drängenden Säftetreiben, herrschen vor.

In diesen Zustand tritt plötzlich eine blendende Erscheinung, der Nebel fällt, und Helena ist da. Nun wandelt sich das unbestimmte Sehnen in wirkliche Sehnsucht um, es ist der Punkt gefunden, wohin alle Regungen des Willens sich concentriren, wonach der Zweck derselben in's Bewusstsein tritt: der Erwerb, der Besitz dieser einzigen Person. Dieses Streben ist aber kein aus kühler Überlegung hervorgegangenes, — ein solcher Fall trifft stets nur die Mittel zur Sache, nicht die Sache selber, vorausgesetzt, dass kein äusserer Zwang dabei obwaltet, — sondern es ist dadurch dem ganzen umgewandelten Wesen eine bestimmte Richtung gegeben; der ganze Wille und sein ganzes Vorstellungsvermögen werden davon vollständig eingenommen. Der ersehnte Gegenstand ist auch der allein ersehnenswerthe, ist der allein dem eignen Leben seinen Gehalt gebende; in ihm sucht der Eigenwille seine unbedingte Bejahung. Daher sieht, hört, empfindet, denkt und träumt der also Erregte nichts als den Gegenstand seiner Sehnsucht, die ganze gegenständliche Welt steht zu ihm nur in Beziehung durch jenen, — nachdem Amynth Corinna erblickt, sieht er ihr Bild in jeder Blume, in jeder Welle, auf Feldern und Auen, in Wolken und Wind, — jede Vorstellung, die sein Bewusstsein berührt, bringt nur die Erinnerung an sie hervor, und alle Thätigkeit ist allein darauf gerichtet, in der Geliebten Besitz zu gelangen. In ihr erkennt der Eigenwille sich selber, sie fehlt ihm, um eine volle Befriedigung des eignen Wesens zu erhalten, und weil dies nur durch diese einzige möglich scheint, ist sie der einzige, ausschliessliche

Gegenstand für ihn, — sie allein ist für ihn das Leben, der Mensch, in ihr concentrirt sich der Inbegriff alles vollendeten Daseins. Hieraus erklärt sich, warum die Geschlechtsliebe gleichzeitig als die unbegrenzteste Eigenliebe, und doch als eine eben so grenzenlose Erhebung über den Egoismus erscheint. Sie packt das ganze Wesen des Menschen an der tiefsten Wurzel an, rüttelt dasselbe nach allen Seiten hin auf, setzt ihm ein erstes unbedingtes Ziel dafür, und erweckt dadurch in ihm ein bewusstes, in sich zusammengefasstes Wollen, was darauf hinausgeht, sich selbst zu gestalten im Sinne des Andern. Darin liegt die naturnothwendige und doch sittlich bedeutsame Macht der Geschlechtsliebe, darum ist sie erste und zugleich tiefste und eingreifendste Leidenschaft.

Die Geschlechtsliebe giebt gewissermaassen dem davon Erfassten den Grund seines eignen Daseins zu erkennen; nun weiss er erst, warum er lebt. Gerade diese und keine andere ist ihm erkoren; als Bestimmung erscheint ihm, was doch aus seinem eignen Innern hervorgeht. Vortrefflich ist in dieser Beziehung Hölderlin's Gedicht: Diotima:

„Eh' ich Dir die Hand gegeben,
Hab' ich ferne Dich gekannt.
Damals schon, da ich in Träumen,
Mir entlockt vom heitern Tag,
Unter meines Gartens Bäumen,
Ein zufried'ner Knabe lag,
Da in leiser Lust und Schöne
Meiner Seele Mai begann:
Säuselte, wie Zephyrtöne,
Göttliche! Dein Hauch mich an“ u. s. w.

Das ganze Wesen aber, wie es oben geschildert, gibt Göthe (Neue Liebe, neues Leben) in den Worten wieder:

„Fesselt Dich die Jugendblüthe,
Diese liebliche Gestalt,
Dieser Blick voll Treu' und Güte
Mit unendlicher Gewalt?“

während die durch die Geschlechtsliebe völlig umgewandelte äussere Weltanschauung des Liebenden, ihren klassischen Ausdruck in seinem:

„Ich denke Dein, wenn mir der Sonne Schimmer
Vom Meere strahlt —“ u. s. w.

gefunden hat. Damit vergleiche man die entgegengesetzte Naturschilderung im Werther (Thl. I. Am 18. August: „Muss denn das so seyn, dass das, was des Menschen Glückseligkeit macht, wieder die Quelle seines Elendes würde?“)

Für den Verliebten (und verlieben ist der bezeichnende Ausdruck, nicht lieben) giebt es nur eine Angelegenheit, denn von dieser hängt ihm sein eignes Dasein, — seine ganze Zukunft ab. Hier zum ersten Male eröffnet sich für den Menschen ernsthaft die Perspective der Zeit, — er sieht in die Zukunft, und will seinen Zustand für dieselbe dauernd begründen durch die Vereinigung mit der, welche ihm die vollste Selbstbejahung, die freieste Entfaltung seines eignen Wesens zu versprechen scheint. Sein ganzes Wohl und Wehe beruht auf ihr. Daher steigern sich in diesem Zustande alle Affecte auf Grund des natürlichen Temperaments, in Verbindung mit einer auf's Äusserste gespannten Intelligenz, die unaufhörlich angestrengt wird, um günstige Gelegenheiten zu erspähen, die Möglichkeiten des Erfolges zu erwägen u. s. w., zur höchsten Leidenschaftlichkeit. Die Stimmungen von Freud' und Leid sind erhöht zu Wonne, Entzücken, zu Weh und Verzweiflung; der Zorn geht über in Wuth und Raserei; die Furcht wird Verzagen. Je nach dem augenblicklichen Eindruck einer auf die Geliebte bezüglichen Vorstellung folgen sich diese Zustände in schroffem Wechsel; sie zeigen sich unverkennbar an der äusseren Erscheinung, und nirgends tritt es, wie hier, hervor, dass der Leib nur die sichtbare Erscheinung des unmittelbaren Willens ist. Das Wohlbefinden, der Appetit, also der gesammte Ernährungsprocess ist von jenen leidenschaftlichen Zuständen abhängig, und nicht weniger alle andere Lebensthätigkeit: Ein Verliebter, der sich unglücklich wähnt, sieht allemal krankhaft aus, der von den entgegengesetzten Vorstellungen Bewegte zeigt eine ungewohnte Elasticität, und namentlich bei Mädchen macht man die Erfahrung, dass sie, obwohl von geringer Schönheit, im letzteren Falle „ordentlich hübsch“ aussehen. Aber nicht nur Krankheit, Zerrüttung des Leibes wie des Bewusstseins bis zum völligen Wahnsinn zeigt sich im Gefolge der Geschlechtsliebe, — wie der Verliebte sein ganzes Dasein in der „Einzigen“ einwurzeln möchte, so erscheint ihm die Versagung dieses Einlebens als die völlige Verneinung seines Lebens überhaupt, — er kann

sich keine andere Existenz seiner selbst vorstellen als mit dieser Person, und sobald ihm diese nicht angehören will oder soll, erscheint ihm sein eigenes Leben als jeden Gehaltes, jeden Werthes beraubt, — das Leben überhaupt hat keine Anziehungskraft mehr für ihn, und er wirft es weg. Selbstmord ist daher nicht selten das Ende einer unerwiederten Geschlechtsliebe.

Aber nicht nur Selbstmord, auch der Mord eines Anderen; denn mit dieser Liebe, welche eine Person auschliesslich und als den allein begehrungswerthen Gegenstand des Lebens zu besitzen strebt, ist eine entsprechende Leidenschaft gegen alle Diejenigen verbunden, welche diese Werbung stören oder gar unmöglich machen. Geht die Weigerung von der Geliebten aus, ohne dass andere Vorstellungen dazwischentreten, so wird allerdings der natürliche Verlauf hoffnungsloser Sehnsucht im äussersten Falle nur zum Selbstmord führen; — hat aber die Geliebte zeitweilig eine Erwiederung der Neigung verrathen, dann sieht sie der Verliebte als sein Eigenthum an, an welches nur er Recht und zwar ein unbedingtes Recht hat (denn da die Geschlechtsliebe bereit ist, Alles ganz und gar dem Anderen hinzugeben, so kennt diese Gegenseitigkeit nur eine volle, ausschliessliche Gemeinschaft, nicht aber Rechte und Pflichten). Wenn dennoch seine Erwartung getäuscht wird, — die Untreue mag nun eingebildet oder wirklich begangen worden sein, — dann tritt mit der Empfindung von der Zernichtung der eigenen Lebensvorstellung an Stelle der Liebe der eben so ungemessene Hass: das Begehren des Vernichtens. Der in seinem Innersten gebrochene Eigenwille zerbricht das ihm verlorene Wesen, um im Doppelmord wenigstens ein gleich unseliges Geschick zu erreichen.

Zwischen inne aber liegen die hin- und herschwankenden Regungen der Eifersucht.

Dieselbe beruht eigentlich auf einer, in Folge des Verliebtseins eingetretenen, vollkommen verkehrten Anwendung des Causalitätsgesetzes. Weil der Verliebte nichts wahrnimmt, als den Gegenstand seiner Sehnsucht, bringt er alle seine Wahrnehmungen in Verbindung damit, und sieht daher in jedem andern Menschen, ja selbst in andern Gegenständen, je nach Stimmung, nur ein seine Leidenschaft Hemmendes oder Förderndes. Die Geliebte soll

sich nur mit ihm beschäftigen; Niemand aber ausser ihm, sich mit ihr, während doch gleichzeitig Sonne, Mond und Sterne, die ganze Welt und Alles, was darinnen ist, ihr dienen sollen.

Daher entstehen fortwährend falsche Schlüsse, die theilweise sogar absichtlich hervorgerufen werden, um das Andere auf die Probe zu stellen. Die Wirkung kann eine sehr verschiedene sein, und je nach Umständen die Liebe erhöhen oder in Hass umschlagen; gekränkte Liebe rächt sich. „Der Buhler Zorn, der Buhlschaft Sporn“, sagt ein altes deutsches Sprüchwort. Dieser „Zorn“ erscheint meistentheils allerdings in der Kriegsform, in welcher Terenz im *Eunuch.* die Geschlechtsliebe überhaupt schildert: *In amore haec omnia insunt vitia: iniuriae, suspiciones, inimicitiae, induciae, bellum, pax rursum;* aber er kann sich auch in einem Othello zum Äussersten steigern. Verliebte sind unberechenbar, weil man nie wissen kann, welche Wirkung irgend ein Eindruck auf sie haben wird; wie ihnen Alles völlig neu und verändert vorkommt, so erscheinen andererseits sie selber verkehrt. In schlechten Versen, aber ganz richtig schildert dies Matthäus Vindocinensis in seinem Thobias:

Consonat antithesis in amore, scientia nescit,
Ira iocatur, honor sordet, abundat egens.
Probra probant, reprobat laus, desperatio sperat,
Spes metuit, prosunt noxia, lucra nocent,
Anxietas in amore sapit, dulcescit amarum,
Vernat hyems, sudant frigora, morbus alit.

Welches aber ist der Gang der Geschlechtsliebe bis zu ihrer Befriedigung?

Wie sie vom Auge ausgeht, ist ihr erster Gesichtskreis die ganze Welt; dem Verliebten geht nun erst die „Idee“ des Lebens auf, er meint, das Höchste und Grösste vollbringen zu können, denn in sich selbst und der Geliebten findet er ja das ganze Wesen menschlichen Daseins. Und wie ihm durch den Anblick derselben dies zum ersten Male in's Bewusstsein tritt, wie er dadurch zuerst inne wird, dass er vom Kinde zum Erwachsenen, zum Manne gereift sei, so ist auch anfangs seine Leidenschaft vorzugsweise im Bewusstsein thätig. Die Geliebte ist für ihn das „Ideal“ menschlichen Wesens überhaupt, ihr strebt er nach, ihres Besitzes würdig

zu sein, ist sein heisses Verlangen, und daher ist vor Allem sein Vorstellungsvermögen in erhöhte Thätigkeit versetzt. Die Liebe sitzt scheinbar vorzugsweise im Kopfe, die Einmischung des Sinnlichen wird bei Seite geschoben; der bewusste Anfang der Verliebtheit ist allezeit platonischer Art, in so fern keine Begier nach sinnlichem Genuss damit verbunden ist. Doch aber ist der ganze Mensch von jenem Zustande ergriffen, und dieses vorzugsweis intellectuelle Verhalten beruht auf der gegenseitigen Entfernung. Mit der wachsenden Vertrautheit wächst das Hervortreten der rein individuellen Beziehungen; vom Anblick kommt es zum Handreichen, zum Umfassen des Wuchses, zum Kuss. Je mehr dieses engere Verhältniss sich entfaltet, um so mehr geht das Licht der Liebe, welches in das unerklärliche Missbehagen einer unmittelbaren Umwandlung der eignen Natur so plötzlich die erquickendste Helle ausgestrahlt hatte, in strahlende Wärme über. Mehr und mehr verwandelt sich das bewusste Vorstellen in die unmittelbare Wahrnehmung des verwandten Wesens, gleichartiger Ursprünglichkeit; der unmittelbare Wille, das dunkle, eigene Wesen erkennt das andere, nicht mehr als von ihm getrennten Gegenstand, sondern als seine eigne Natur. In diese Natur geht es ein nicht mit seinen sonstigen durch Reflexion von einander geschiedenen Formen, sondern sein Wille, sein Leib, seine Vorstellung sind in eine einzige Thätigkeit untrennbar vereint, und in dieser lediglich, — mit Ausschluss der ganzen übrigen Welt, die ja bereits im Anfang nur in anderer Weise werth- und wesenlos geworden, — auf die Geliebte gerichtet. Dieser Act der höchsten Selbstbejahung und der höchsten Entäusserung seiner selbst, der unmittelbarsten Verschmelzung des Willens, während das trennende Bewusstsein völlig untergeht (höchstes Entzücken) ist der Zeugungsact.

Der Zeugungs-, Begattungsact ist dieser Schlussact der Geschlechtsliebe, weil in ihm Jüngling und Jungfrau (Mann und Weib) auf Grund vollster Naturharmonie in Eins verschmelzen. In gesunden Verhältnissen wird die Folge davon die Schwangerschaft, die Geburt eines Kindes und damit die Begründung einer Familie sein. Die mannigfaltigen Abarten desselben, die für „tugendhaft“ gelten, wenn die Liebe „rein geistiger Art“ ist, umgekehrt aber für „lasterhaft“, sobald es dabei nur auf die Wollust abge-

sehen ist, wobei übrigens nicht selten der erhabene Platonismus ein „fleischlich End“ nimmt, und aus der sinnlichen Lust ein ethisches Verhältniss sich entwickelt, — das Ideal wird zur Metze und die Metze zur Frau, — sind entweder die Folgen widernatürlicher, wenn auch vernünftiger Zustände innerhalb der gebildeten (civilisirten) Gesellschaft, oder roher Verwilderung. Jedoch ist damit keinesweges ausgeschlossen, dass je nach der Gesammtbeschaffenheit der Einzelnen, die „sich finden“, nicht auch innerhalb der gesunden Ursprünglichkeit ihres Geschlechtsverhältnisses, die Sphäre des blinden Willens bald vorwiegend, bald untergeordnet erscheine. In allen Fällen aber entzieht sich der Hauptact selbst der Anschauung anderer, ja der eignen; jener Kyniker, der in Athen am hellen Tage auf dem Marktplatz den Coitus vollzog, weil das etwas Natürliches sei, hat keine Nachahmer gefunden, und selten nur wird selbst ein ganz heruntergekommenes Frauenzimmer sich in der Helle des Lichts gebrauchen lassen. Es beruht dies ursprünglich auf jener oben erörterten Einkehr des Einzelnen in sein eigenstes, unmittelbares Wesen; dabei geht nicht nur das Vorstellungsvermögen als ein gesondertes unter, namentlich also richtet sich der Blick nicht nach Aussen, die ganze äussere Wahrnehmungsthätigkeit zieht sich nach Innen zurück, — sondern alle Geschlechtsliebe ist an und für sich nur und allein für den Geliebten vorhanden; es ist ein ganz ausschliessliches Verhältniss, welches Andere gar nicht zu beurtheilen vermögen und gar nicht wahrnehmen sollen, ehe es bereits zur vollendeten Thatsache geworden ist. Auch in dem gegenseitigen Verhältniss Verliebter zeigt sich dies deutlich. „Im Dunkeln ist gut munkeln“; bei Nacht werden die Ständchen gebracht, und die ersten schüchternen Andeutungen und Geständnisse erfolgen mit abgewandtem, niedergeschlagenem Auge, was kaum auf-, kaum anzublicken wagt. Das Mädchen weicht vor jeder Berührung namentlich am Tage oder gar vor Andern zurück, und der Verliebte benutzt zum ersten Umfassen gewiss einen Augenblick, wo er in unbemerkter Bewegung gleich die vollendete Thatsache für sich hat. Dies Vermeidenwollen des Sehens und Gesehenwerdens, der von der Erfüllung abgetrennten Vorstellung des Begehrens, der innersten Willensstimmung, ist, was man Scham, Schamgefühl nennt. Den geschlechtlichen Grund dessel-

ben giebt die Nebenbenennung „Schamtheile“ für „Geschlechtstheile“ unzweifelhaft zu erkennen. Alle anderen Anwendungen des Wortes sind hiervon übertragene, liegt doch bei jedem „sich schämen sollen“ ein ertappter, dunkler Eigenwille zum Grunde. Eine sehr anschaulige Schilderung des Widerspruches zwischen Scham und Begehren giebt das spanische Lied: *mi alma mala se para*, welches nach E. Geibel's Übersetzung lautet:

Meine Seel' in Schmerz befangen,
Muss im Zwist noch untergeh'n,
Wenn sich so entgegensteh'n
Schamerröthen auf den Wangen
Und im Herzen das Verlangen.
Liebe treibt mich, dass ich's sage,
Scham hält mich zurück am Kleide,
Liebe treibt mich, dass ich wage,
Scham will, dass ich schweig' und leide;
So dass, wenn dies enge Bangen
Keck nicht endet ein Entschluss,
Rettungslos mich tödten muss
Schamerröthen auf den Wangen
Und im Herzen das Verlangen.

Anders als in solch dialektischer Weise dürfte keine lyrische Dichtung von der Scham sprechen können, sie ist offenbar an und für sich nur negativ, nur, sozusagen, Durchgangsmoment. Daher wissen die Liebeslieder aller Völker gar wenig von ihr; desto mehr die Dramatiker, welche die Geschlechtsliebe innerhalb der menschlichen Gesellschaft auf Grund einer bestimmten (sittlichen) Weltanschauung derselben behandeln, wobei die Scham mit den Begriffen von Ehre und Schande in engste Verbindung tritt. Uhland's Gedicht: „Entschluss“ (Sie kommt in diese stillen Gründe), worin der kühne Muth des Verliebten nur so lange vorhält, bis das „Kind“ kommt, giebt zwar eine treffliche Schilderung der verliebten Schüchternheit, fasst aber dabei das Wesen der ersten jugendlichen, man möchte sagen, noch völlig unschuldigen Geschlechtsliebe im Ganzen auf, nicht, was wir im Besondern als Scham bezeichneten. —

Mit der Vollziehung des Beischlafs tritt eine abermalige Umwandlung der Lebensanschauung, der Lebensthätigkeit ein. Nicht in dem Schiller'schen Sinne: „Mit dem Gürtel, mit dem Schleier reisst der holde Wahn entzwei“, — solch' einseitige, idealistische An-

schauung ist das Erzeugniss ungesunder oder widernatürlicher Zustände, — sondern in der Beziehung, dass der Jüngling Mann, — die Jungfrau Weib dadurch geworden ist. Jetzt erst ist der volle, gegenseitige Besitz eingetreten, sie gehören sich nun ganz und unbedingt an und ihr bis dahin in Wirklichkeit noch getrennter Wille ist eins geworden. Wenn die Jungfrauschaft unwiederbringlich verloren ist, so ist dadurch für das Weib ein fester Naturboden gewonnen, der ihr die Sicherheit des Lebens gewährt. Die Ehe ist geschlossen, auch wenn keine besondere Feierlichkeit damit verbunden gewesen wäre, und die Erfahrung bezeugt es, dass — mögen sonst die widerwärtigsten Umstände dazwischentreten, mögen namentlich bei Männern legitime Ehen aus Gründen des Verstandes nachfolgen, — diese ursprünglichen Verhältnisse die dauerndsten, und allein völlig naturgemässen sind. — An den Mann aber tritt nun die Sorge heran; was er vermag an Kraft und Einsicht, bedarf er nun, um sich im Besitze seines Weibes zu erhalten. Sein Eigenwille richtet sich thatkräftig nach Aussen, um die Gemeinsamkeit und Selbstständigkeit des eigenen Lebens fest zu begründen, — er sucht nach dem Grund und Boden dafür. Mit dem Besitze des Weibes tritt die Nothwendigkeit des Besitzthums im eigentlichen Sinne ein; nur dann kann er dauernd seiner Eignerin sich erfreuen, wenn er Eigenthum hat. Zunächst ist dieses Streben nach Besitz allerdings nur auf den nothwendigen Bedarf des Lebens gerichtet, und man kann es alle Tage sehen, mit wie wenigen Mitteln ein glückliches Paar seine Zukunft gesichert glaubt, — aber das ist nur ein Durchgangspunkt: die Folge gegenseitiger Hingabe, völligen Einswerdens ist das „Kind“, und mit seinem Eintritt in die Welt tritt der Eigenwille der „Eltern“ in eine neue Phase. —

Die Selbstbefriedigung, der höchste Genuss, den Mann und Weib bis dahin in der gegenseitigen Hingabe fanden, wird nun zurücktreten, und vor dem Anblick des Kindes erblassen die glühenden Farben der ersten Leidenschaft. Beide begegnen sich in ihrem Spross, und der Liebe zu diesem weicht die Verliebtheit. Die Familie ist entstanden, dem Leben der Eltern ist ein neues Leben zugetreten, in welchem Beide sich selbst wiederfinden und eine endlose Zukunft des Geschlechts erblicken. Dem Kinde zu Liebe

entsagen Vater und Mutter der blossen Befriedigung ihres Eigenwillens; die Mutter hegt es und pflegt es, der Vater aber sucht sichern Erwerb, nicht für den Tag allein, sondern für die kommende Zeit überhaupt. Die Gatten- und Kindesliebe führt die blinde Verliebtheit zur Besonnenheit; die Leidenschaft klärt sich zu einer Liebe, welche durch Selbstüberwindung, durch gemeinsame Thätigkeit des Einen für das Andere, den egoistischen Charakter verliert. Dieses Durchleuchtetwerden des Willens von der Überlegung, diese Richtung desselben auf einen gemeinsamen Zweck macht ihn zum sittlicheren. Diese naturgemässe Sittlichkeit, diese Besonnenheit des Eigenwillens, wie sie sich unmittelbar aus seiner dunklen Ursprünglichkeit entwickelt, entsteht und beruht auf der Familie. Was der Knabe scheinbar nur zum Spiele, zwecklos, erworben an Gewandtheit und Weltkenntniss, die Energie, mit welcher der verliebte Jüngling sein gesammtes Wesen auf den Erwerb der Geliebten gerichtet, sie wirken nun vereint in besonnener Thätigkeit, wo es gilt, Mutter und Kind zu erhalten, zu schützen und ein neues Geschlecht zu erziehen. Daher treten in der Gatten- und Kindesliebe die rein egoistischen Momente zurück, der unmittelbare Genuss und damit das sinnliche Entzücken sind darin nicht mehr vorhanden; das lodernde Feuer des Verlangens wird zur wohlthuenden Wärme beständiger Sorgfalt. Desto energischer aber wendet sich der Eigenwille nach Aussen. Was in seinen Familienkreis, in sein Besitzthum störend eingreifen will, wird mit aller Heftigkeit, mit aller Blindheit natürlicher Ursprünglichkeit zurückgewiesen; der Mann kämpft Leben um Leben, und das Weib opfert eher sich selbst, ehe sie eine Verletzung der Ihrigen leidet. Gleichzeitig meldet sich die Verneinung des Eigenwillens in Missgeschikken, die unerwartet und ohne Schuldveranlassung hereinbrechen; materielle Noth, Krankheit und Tod, tiefer Schmerz kommen ganz anders zum Bewusstsein als früher.

Mit der Familie tritt aber der gesellschaftliche Zustand des Menschen ein, von den ersten Anfängen bis zur völligen Ausbildung eines gemeinschaftlichen, d. i. staatlichen Lebens. Gemeinsame Sicherheit und Förderung der Lebensentwickelung ist der bewusste Zweck desselben, nachdem auf Grund gleicher oder verwandter Bedürfnisse und ähnlicher Willensart, sich ganz un-

mittelbar eine erste Gemeinschaft gebildet hat. Mit dieser grösseren Gemeinschaft, in welcher das eigne Geschlecht geborgen sein soll, entwickelt sich die Vaterlandsliebe, die zunächst sich zeigt in der Tapferkeit, jenem Muthe, der auf besonnener Überlegung beruht, und der ursprünglichen, blinden Energie des Eigenwillens Augen verleiht. Mit ihr verbunden erscheint die Ehre; beiden gegenüber stehen Feigheit und Schande. Die Tapferkeit ist die eigentliche Blüthe des menschlichen Wesens, sie ist die Willensbeschaffenheit, die von jedem in der Gesellschaft verlangt wird; soviel Einsicht erwartet man von jeglichem, dass er das Vaterland mit allen Kräften zu schirmen bereit sei. Der tapferste Held wird darum, wie die ältesten Sagen lehren, der Erste im Staat, der Repräsentant der Macht und Sicherheit, und der sittliche Muth, der im Kriege ihn auszeichnete, lässt ihn auch im Frieden als den erscheinen, welchem die Sicherheit des Einzelnen gegen die Übergriffe fremden Eigenwillens am Besten anzuvertrauen sei. Die Tapferkeit gegen den äusseren Feind erscheint im innern Zwiespalt als Gerechtigkeit. Es besteht in beiden ganz derselbe männliche Muth, aber im ersteren Falle ist die Unmittelbarkeit des kämpfenden Willens, im letzteren die Vermittelung eines überlegten Urtheilens vorherrschend. Beide aber verlangen Selbstbeherrschung; der Eigenwille, die selbstsüchtigen Bestrebungen müssen weichen vor dem wohl erwogenen Wohle der Gesammtheit, innerhalb welcher allein die Sicherheit und das Wohlsein der Einzelnen beschlossen ist. Auf ihnen beruht die *Virtus*, die männliche Tugend. Was ihr entgegensteht, sind lauter eigenwillige Bestrebungen, welche der Gerechtigkeit entgegen, auf die Beeinträchtigung der Andern hinausgehen: Ehrsucht und Habsucht sind es, auf welche sich alle anderen „Suchten" zurückführen lassen (Ruhmsucht, Herrschsucht, Geiz [Geldsucht], Geilheit [Genusssucht]), aber auch ihnen liegt die Besonnenheit zum Grunde; sie sind unsittliche Energien, daher Laster, nicht aber Leidenschaften.

Es ist offenbar, dass Lust und Leid, Freude und Schmerz in Bezug auf diese erhöhte Gemeinsamkeit auch einen gemeinsamen Ausdruck finden werden. Die Gesammtstimmung kommt zum Vorschein in gegenseitiger Ermuthigung; die Siegesfreude, die Heldentrauer werden in Gemeinschaft begangen, denn Allen ist das gleiche Wohl

oder Wehe widerfahren. Nicht minder erschliesst sich ein gemeinsames Leben im Genusse des bewussten Daseins, des Erworbenen, der gemeinsamen Arbeit, und die gesellige Freude, wie die mitleidige Trauer erstehen in mannigfacher Gestalt. Noah's Weinstock thut seine Wirkung. Es sind die Zustände der Kindheit, die sich nun wiederholen, aber als bewusste; das Leben entspricht der Energie des überlegenden Willens. Alles bewusste Thun geschieht mit Absicht auf bestimmte Zwecke; der Wille hat eine bestimmte Richtung seiner Selbstbethätigung eingeschlagen, und beschränkt in der Gemeinschaft mit Andern sich selbst, während er gleichzeitig dadurch erweitert und über sich selbst als blosser Eigenwillen erhoben wird. Seine ursprüngliche, unmittelbare Beschaffenheit, die seine Eigenthümlichkeit ausmacht, bleibt freilich dieselbe, aber sie wird von einem veränderten, entwickelten Bewusstsein beleuchtet, und der blinde Drang in helle Bahnen gelenkt. Der naive Egoismus wird in einen bewussten verwandelt, der „leben und leben lassen“ zu seinem Gesetz macht.

Aber auch die staatliche Gemeinschaft gewährt gegen die Leiden des Lebens, gegen die Hemmungen und Schmerzen welche der Eigenwille erfahren muss, keinen ausreichenden Schutz, keine durchgreifende Sicherheit. Die selbstverschuldeten Übel, hervorgegangen aus einem Überwiegen eigensinnigen Wollens über die besonnene Einsicht, sind bittere Erfahrungen, die der Mensch an sich selbst über sich selber macht; gleichen Eigenwillen hat er von Andern zu erfahren, und dazu gesellt sich das Unglück, das Elend, der Jammer, welcher durch unvorhergesehene, ausserhalb seiner Macht liegende Ereignisse unverschuldet über ihn herein bricht. Diese Dunkelheit in seinem eigenen Wesen, wie im Wesen der ihn umgebenden Welt, führt zur Ergänzung der erfahrungsgemässen, am Satze vom Grunde fortgehenden Welterkenntniss, durch eine Gesammtauffassung des Lebens überhaupt; führt zur Erweiterung der Sphäre des gesellschaftlichen Lebens durch gemeinsame Religionsanschauung und Übung. Sie ist die allgemeine Ergänzung des Sonderwillens. Gemeinsame Trauer, gemeinsamer Genuss, werden hier zu gemeinsamer Erhebung (Andacht) in Busse und Bitte, in Preis und Dank. Der Eigenwille geht völlig ein in einen höheren, über ihm stehenden; seine eigene Erkenntniss, seine be-

wusste Erfahrung wird einem fremden Walten untergeordnet; wir begegnen nun jener unbedingten Hingebung wieder wie sie in der Geschlechtsliebe zuerst hervortrat, aber hier ist es ein Hingeben des Lebens überhaupt an eine das ganze Leben beherrschende und bestimmende Macht, die als der gerade Gegensatz jener Offenbarung des tiefsten Eigenwillens erscheint. Den zeitweiligen Conflict zwischen beiden macht Bürger's Leonore in dem Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter sehr anschaulich. Die religiöse Stimmung ist eine der verliebten unbedingt entgegengesetzte; nichtsdestoweniger gehen unter Umständen beide in einander über. So wird nun auch von dieser Seite des Willens aus, auf das bereits oben in Betracht gezogene Wesen der Religion einiges Licht geworfen. Was dort in der Form anschaulicher Erkenntniss erschien, kommt hier als Stimmung zum Vorschein.

Damit ist jedoch diese Seite der Betrachtung noch nicht erschöpft. Mit den steigenden Jahren stirbt die blinde Energie, der unmittelbare Lebensdrang des Willens; die Jugend mit ihrer naiven Unbestimmtheit ist vergangen, die erste Zeit der Männlichkeit hat die Leidenschaft kennen gelehrt, und mit der vollen Erkenntniss verschwand sie; die tüchtige Bethätigung des eigenen Wesens und Vermögens zur Entfaltung eines vollen, selbstbewussten Lebensgenusses reihte sich an; auch dies tritt zurück mit der wachsenden Erfahrung, welche unter den Erschütterungen des Lebens heranreift zu der Erkenntniss, dass alles Thun und Lassen des Eigenwillens als solchen ein eitles ist; dass seine volle Befriedigung nur darin gefunden werde, dass das Bewusstsein frei sei von Schuld. In diesem Zustande ist der Wille vollkommen durchsichtig, durch und durch erhellt von bewusster Erkenntniss, alle Erkenntniss aber zugleich nichts weiter als ein unmittelbarer Willensausdruck. Die Unbefangenheit des Kindes, welches von gut und böse nichts weiss und seinen Eigenwillen ausspricht, ohne ihn zu kennen, ist nun wiedergekehrt, aber so, dass der Wille des Greises als der vernünftige Wille jeglichen Dinges erscheint, was mit ihm in Berührung kommt. Die Erfahrung des Greises über sich und die Welt ist nicht mehr die praktische Klugheit des Mannes; sie ist die Weisheit des Lebens überhaupt. Der Greis ist nicht naiv wie das Kind, nicht leidenschaftlich wie der Jüngling, nicht tüchtig und

tapfer wie der Mann; er ist nicht eigenwillig wie diese alle; er ist für sich frei von Genusssucht, von der Geschlechtsliebe, wie von der blinden Vorliebe für seinen Namen, für sein Geschlecht, — er ist vielmehr erfüllt von allgemeinem Wohlwollen, und seine Liebe wie sein Zorn sind rein ethischer Art. In ihm sehen und verehren die Nachgeborenen das lebendige Vorbild ihrer eigenen Willensentwicklung, und die Sprüche aller Zeiten und Völker stimmen in dieser Auffassung überein. Wenn das Auge des Kindes mit seinem unschuldigen Blick etwas ungemein fesselndes hat, so äussert das Auge des Greises eine noch weit höhere Macht; oft genug begegnet man „Alten", deren Auge eine durchdringende Klarheit des Blickes auszeichnet; ein interesseloser, darum aber um so wärmer und freier strahlender, erfahrungsreicher Wille sieht daraus hervor. Als Greise werden die Urlehrer des Menschengeschlechts geschildert: Homer. Die subjective Stimmung des Greises aber erscheint als eine milde Heiterkeit; Freude und Schmerz sind in ihr aufgelöst; ihn überrascht das Leben nicht mehr, das Dauernde im Wechsel desselben liegt in der eigenen Brust. Überall wo als Affekt, Leidenschaft oder Sucht beim Greise der Eigenwille durchbricht, erscheint er mehr oder weniger verächtlich, obgleich ganz dasselbe auf der entsprechenden Entwicklungsstufe des Willens ganz natürlich gefunden wird; denn diese Entfaltung des Eigenwillens ist, gleich der der Pflanze, eine Entfaltung zum Licht, die Sonderanschauung wird durchgearbeitet zur vernünftigen Erkenntniss, die ganz abgesehen von ihrer allzeit mangelhaften objectiven Wahrheit, als Ergebniss der unmittelbaren Erfahrung, die Beherrschung des ursprünglichen blinden Eigenwillens zur Folge hat, bis das natürliche Individuum zur selbstbewussten Persönlichkeit, und in dieser seiner vollen Eigenthümlichkeit gleichzeitig zum vollendeten Repräsentanten reinen Menschthums geworden ist.

Dies ist der Verlauf der Lebenserscheinung des Einzelwillens. Vom Unmittelbarsten ausgehend, ist seine allmälige Entfaltung von wachsendem Bewusstsein begleitet, und dieses Bewusstsein verarbeitet seine einzelnen Erfahrungen zu allgemeinen Sätzen, welche den blinden Willen erhellen, sein Begehren in bewusste Zweckthätigkeit verwandeln, und schliesslich das eigene Wohlbefinden in das Wohlwollen gegen die Welt überhaupt setzen. Da jedoch das natürliche, ur-

sprüngliche Wesen des Eigenwillens immer wieder hervorbricht, so erscheint das Leben als ein stetiger Kampf mit sich selbst, und der Versuchung widersteht selbst der „Heilige“, (eine übrigens ausserordentlich seltene Erscheinung) nur schwer, und nicht immer siegreich.

So viel aber ist einleuchtend, dass das Wesen des Menschen, oder wenn man vom „Ich“ reden will, das Wesen des „Ich's“, in seiner erfahrungsgemässen Gestaltung ganz und gar mit Bewusstsein verbunden ist, und je nach Alter, ursprünglicher Energie und zeitweiliger Erfahrung sich sehr verschieden befinden wird. Wille und Vorstellung sind so eng mit einander verknüpft, dass keines ohne das andere auch nur gedacht werden kann. Das Wohl- oder Übelbefinden des Willens, Lust und Leid, Freude und Schmerz in ihren tausendfachen Gestaltungen, sind bedingt durch die Vorstellung, welche man von dem eigenen Zustande hat, und diese Vorstellung des eigenen Zustandes weist stets auf einen besonderen Zusammenhang mit einem einzelnen Gegenstande oder mit der Welt im Allgemeinen hin. Je schärfer ausgebildet das Vorstellungsvermögen ist, je umfassender der Kreis seiner Anschauungen, und je eigenartiger der Wille sich regt, desto besonderer werden sich auch die eigenen Zustände gestalten. Und diese Verbindung des Wollens und seiner Beleuchtung in der mehr oder weniger deutlich erkannten Beziehung zur Aussenwelt, ist eine ganz unmittelbare, denn bei jeder Wahrnehmung eines veränderten eigenen Zustandes erfolgt auch sofort die Frage: warum? wodurch?

Wenn daher, — und damit kommen wir auf die Veranlassung dieser ganzen Untersuchung des „Beharrlichen“ im „Ich“ zurück, — die Zeit erscheint als die wesentliche Grundform unserer Besinnung, unserer Selbstanschauung, so ist doch offenbar gleichzeitig ein inneres Vorstellen unserer selbst und der Gegenständlichkeit damit verbunden, welches auf der Gesammtheit und Gesammtthätigkeit der Formen unseres Bewusstseins beruht. Indem wir uns unsern Zustand, den Verlauf unserer eigensten Entwicklung vorstellen, sind damit gewöhnlich Vorstellungen äusserer Erfahrung, gegenständlicher Eindrücke u. s. w. verschwistert, und diese enge Verschwisterung ist der Grund davon, dass wir nur sel-

ten einen blossen Zustand des Willens, oder besser gesagt, eine blosse Stimmung in uns wahrnehmen.

Stimmung aber, das heisst, die bewusste Anschauung unserer Willensbeschaffenheit in einem bestimmten Augenblick, an und für sich, mit blosser Rücksicht auf unser Wohl- oder Übelbefinden, ohne Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand; — oder mit anderen Worten: unsere Empfindung, abgesehen von ihrer Veranlassung, — diese Anschauung beruht auf der Form der Zeit allein. Vom wüthendsten Schmerz bis zum reinsten Entzücken, von tiefster Trauer bis zur ungetrübtesten Heiterkeit ist eine Reihe von Stimmungen gegeben, die je nach der Entwicklungsstufe des Willens, je nach dem Grade ihrer Besonderheit oder Allgemeinheit, von sehr verschiedenartiger Beschaffenheit sein werden. Wahrnimmt sie der Einzelne in sich selber nur vermöge ihrer Dauer, für Andre wahrnehmbar aber wird seine reine Stimmung, sein Befinden, durch das Verlautbaren desselben; durch die Stimme thut Jener seine Stimmung kund, und Dieser vernimmt sie durch das Ohr. Nicht Vorstellungen von bestimmten Gegenständen erhält das Gehör, sondern vom Zustande eines anderen Wesens, und der Eindruck der dadurch erfolgt, wendet sich unmittelbar auf den Zustand des eigenen Wesens; Stimmung die laut wird (sich vergegenständlicht) ruft vorerst und unmittelbar im Andern ebenfalls Stimmung hervor, (keineswegs jedoch stets die gleiche Stimmung, sehr häufig sogar eine völlig entgegengesetzte.) Erst nach der Vorstellung des Zustandes erfolgt die Frage nach der besonderen Veranlassung desselben, und damit der Eintritt in die Gegenständlichkeit, in die anschauliche Welt überhaupt.

Es ist offenbar, dass diese Stimmungen in ihrer Mannigfaltigkeit hervorgehn aus dem besondern Temperament, welches als ursprüngliches Kennzeichen des Einzelnen in seiner natürlichen Beschaffenheit wesentlich unverändert bleibt, und nur durch besonders lebhaft einwirkende Störungen des Leibes oder des Bewusstseins eine starke Umwandlung oder vielmehr eine starke Trübung erfahren kann. Ein und dieselbe Erfahrung oder Wahrnehmung wirkt auf mehrere Individuen unter völlig gleichen Bedingungen sehr verschieden ein, wenn ihre Temperamente verschieden sind. Ein zweites wesentliches Moment ist die bestimmte Stufe der Wil-

lens-Entwickelung; — die Stimmung des Kindes wird eine wechselnde, leicht in Gegensätze umschlagende, im Ganzen aber ziemlich leichtfertige sein; — Tiefe und Nachhaltigkeit ihr ebenso fehlen, wie eine gewisse Unbefangenheit (aus Unwissenheit hervorgegangen) sie kennzeichnet. Das gerade Gegentheil davon bildet die Stimmung des reiferen männlichen Alters; hier ist Stimmung am wenigsten bemerkbar, weil sie theils durch Überlegung beherrscht wird, theils darum nicht zum Lautwerden kommt, weil in diesem Lebensabschnitt der Übergang von Stimmung zur Handlung sehr schnell erfolgt. Inmitten Beider steht die alle Schranken durchbrechende, wogende und wühlende Leidenschaft der jugendlichen Verliebtheit; in dieser tritt die Energie des Eigenwillens, und damit der besonderen Stimmung in ihren schroffsten Gegensätzen, in ihren plötzlichen Übergängen (durch ganz leise auftretende, nur wie von fern hereintretende Schatten von Vorstellungen verursacht), treten daher das Wohl- oder Übelbefinden des Einzelnen mit einer ausserordentlichen Lebhaftigkeit zu Tage; und diesem ungestümen Feuer gegenüber, welches bald über Nacht aus steinigem Boden Armidens Zaubergärten hervorzutreiben sich vermisst, bald die ganze Welt in Rauch und Trümmer verwandeln möchte, steht die sanfte Milde, die warme Heiterkeit des Greisenalters, dessen ruhiger Fluss lebhafter bewegt wird nur durch jene erhöhte ethische Stimmung, in welcher der Eigenwille selbst nicht mehr laut werden darf. Endlich aber ist hierbei die Gesammtbeschaffenheit des Geschlechtes, und die daraus hervorgegangene allgemeine Weltanschauung desselben, die Bildungssphäre, in welche der Einzelne hineingeboren wird, in Betracht zu ziehen. Wie sich ein Volk zu seinen Göttern verhält, kraft seiner ursprünglichen Beschaffenheit und des sein gemeinschaftliches Leben durch allgemeine (ihm vernünftig erscheinende) Vorstellungen in der Familie wie in der staatlichen Gemeinschaft beherrschenden Mythos, — also die Stimmung der Gesammtheit gegenüber dem „Schicksal", — dass ist der dritte Moment.

IX.

Mit diesen Bemerkungen über das Wesen des Eigenwillens, inwieweit es mit den Vorstellungen untrennbar verbunden, inwieweit es rein für sich in einer bestimmten Besonderheit aufgefasst werden kann, dürfte der wesentliche Inhalt derjenigen Kunst im Allgemeinen angegeben sein, welche in der Zeit die Grundform ihrer Darstellung hat. Dass dies die Tonkunst sei, braucht kaum noch gesagt zu werden. Dagegen dürfte es nothwendig sein, ehe wir die Form derselben näher ins Auge fassen, mit einigen Worten auf den Unterschied hinzuweisen, welcher zwischen unsrer Auffassung derselben und der in vieler Beziehung sehr anregenden, in jüngster Zeit mehrfach angeführten und als durchaus richtig angenommenen Darstellung Schopenhauer's obwaltet. Nebenbei sei bemerkt, dass Schopenhauer zwar bis ins hohe Alter täglich auf der Flöte zu blasen pflegte, die Tonkunst selbst aber theoretisch nur aus dem Logierschen Handbuch kannte; „weiter bin ich nicht gekommen", sagte er einst zu mir, und daraus erklären sich eine ganze Reihe von einzelnen seiner Ansichten und Behauptungen. Wir haben es hier jedoch nur mit dem Princip zu thun. Schopenhauer sagt: (Welt als W. u. V. Bd. 1. §. 53. S. 304. 3. Auflage.):

„Die adäquate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen; die Erkenntniss dieser durch Darstellung einzelner Dinge (denn solche sind die Kunstwerke doch immer) anzuregen (welches nur unter einer diesem entsprechenden Veränderung im erkennenden Subjekt möglich ist), ist der Zweck aller andern Künste. Sie alle objektiviren also den Willen nur mittelbar, nämlich mittelst der Ideen: und da unsere Welt nichts Anderes ist, als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, mittelst Eingang in das *principium individuationis* (die Form der dem Individuo als solchen möglichen Erkenntniss); so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignorirt sie schlechthin, könnte gewissermaassen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den andern Künsten sich nicht sagen lässt. Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie

die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen". — „Die Musik spricht" (S. 308) „nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das Ansich aller Erscheinung, den Willen selbst, aus. Sie drückt daher nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniss, oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemüthsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniss, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemüthsruhe selbst, gewissermaassen in *abstracto*, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Mctive dazu."

Es ist unschwer einzusehen, dass diese Grundauffassung der Tonkunst an demselben Gebrechen leidet, woran die Kunstlehre Schopenhauer's überhaupt krankt, — dieses Behaupten eines metaphysischen „An sich" des Willens, welches über den erfahrungsgemässen Willen hinausliegt, läuft auf eine willkürliche Phantasterei oder auf den Nachweiss hinaus, dass jenes Ansich des Willens für uns als solches gar nicht erkennbar, mithin auch gar nicht vorstellbar und darstellbar sein könne. Schopenhauer versteht unter jenem Ansich des Willens offenbar doch nichts weiter als die Zustände desselben, rein für sich betrachtet, ohne Rücksicht auf die damit verbundenen Vorstellungen ihrer Veranlassung. Wie aber hätten wir uns Freude, Betrübniss u. s. w. vorzustellen im Willen an sich; d. h. bevor wir ihn als Eigenwillen, als bestimmtes Individuum finden? — Es ist klar, dass hierauf gar keine Antwort möglich ist, sondern die Freude, die Betrübniss sind eben nichts weiter, als der allgemein menschliche Ausdruck der Freude, der Betrübniss. Nun aber haben wir bereits bemerkt, dass auch diese Zustände, diese Stimmungen erfahrungsgemäss sehr verschieden sind, die kindliche Freude wird von dem stürmischen Liebesjubel, von dem Behagen der Weinseligkeit an und für sich sehr verschieden sein,— wo aber in aller Welt, in welchem Tonwerke wäre die Freude, das Entsetzen u. s. w. ausgesprochen? Es ist bezeichnend, dass

Schopenhauer gerade Rossini als den Hauptdarsteller der der Musik eigenen Sprache hinstellt. Rossini's Darstellung der Willensstimmungen ist allerdings allgemein, aber auch gar sehr oberflächlich, und dass sein *di tanti palpiti,* in Wirklichkeit die „Freude" oder gar näher bestimmt das höchste Liebesentzücken ausdrücke, wird wohl Niemand im Ernste zugeben wollen. Nein, überall, wo der Wille zur Darstellung kommen soll, ist derselbe bereits ein bestimmter, auch da, wo Freude, Entsetzen, Jubel u. s. w. im Allgemeinen zum Ausdruck kommen. Wir haben aber ausserdem auch gefunden, dass diese Stimmungen stets mit bestimmten Vorstellungen in Verbindung stehen, dass der Zustand des Willens immer, ein besonderes Verhältniss zur Weltanschauung des Einzelnen hat; dass soweit der Wille ins Bewusstsein tritt, sofort eine bestimmte Beziehung desselben zur Gegenständlichkeit sich bemerkbar macht. Schon aus dieser Erkenntniss im Allgemeinen ergiebt sich, dass das Verhältniss der Tonkunst zur Vorstellungswelt, nicht so als rein nebensächlich behandelt werden kann, wie Schopenhauer von seinem Standpunkt aus ganz folgerichtig thut. Überdies aber, — wenn einerseits die Musik den Willen an sich darstellt, wenn sie malt, „jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter den weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfasst und nicht weiter in ihre Abstraktion aufnehmen kann" (S. 306) andererseits aber (W. als W. u. V. Bd. 1. §. 11) der Begriff der das Wort Gefühl bezeichnet, rein negativ auf unklare Vorstellungen zurückgeführt wird, — so entsteht hieraus ein Widerspruch zwischen dem Willen an sich, der Gefühle haben, und dem Gefühl, was nur in Bezug auf das Bewusstsein vorhanden sein soll, dessen Lösung geradezu unmöglich ist. Die Parallele aber, in welche §. 52 die Tonkunst mit der Philosophie gebracht wird, mag zwar für die erstere sehr schmeichelhaft klingen, — um so mehr als man sonst viel eher geneigt ist, ihren völligen Gegensatz zur Philosophie hervorzuheben, — aber richtig ist sie nur insofern, als Beide, sobald sie den Willen an sich, abgesehen von der Besonderheit seiner erfahrungsgemässen Erscheinung zum Gegenstande ihrer Darstellung machen, ganz gewiss auf dasselbe hinauslaufen, — auf Nichts.

Ein handgreiflicher Widerspruch aber findet sich ferner bei

Schopenhauer in Bezug auf die Musik. „Weil die Musik", heisst es Bd. 2. §. 39. „nicht, gleich allen andern Künsten, die Ideen oder Stufen der Objektivation des Willens, sondern unmittelbar den Willen selbst darstellt; so ist hieraus auch erklärlich, dass sie auf den Willen, d. i. die Gefühle, Leidenschaften und Affekte des Hörers, unmittelbar einwirkt, so dass sie dieselben schnell erhöht oder auch umstimmt." Wenige Seiten weiter aber wird bemerkt, dass Dissonanz und Consonanz ein Bild des Willens gäben. „Wir sehen also hier die Willensbewegungen auf das Gebiet der blossen Vorstellung hinübergespielt, als welche der ausschliessliche Schauplatz der Leistungen aller schönen Künste ist; da diese durchaus verlangen, dass der Wille selbst aus dem Spiel bleibe und wir durchweg uns als rein Erkennende verhalten. Daher dürfen die Affektionen des Willens selbst, also wirklicher Schmerz und wirkliches Behagen, nicht erregt werden, sondern nur ihre Substitute, das dem Intellekt Angemessene, als Bild der Befriedigung des Willens, und das jenem mehr oder weniger Widerstrebende, als Bild des grössern oder geringern Schmerzes. Nur so verursacht die Musik uns nie wirkliches Leiden, sondern bleibt auch in ihren schmerzlichsten Akkorden noch erfreulich, und wir vernehmen gern in ihrer Sprache die geheime Geschichte unsers Willens und aller seiner Regungen und Strebungen, mit ihren mannigfaltigen Verzögerungen, Hemmnissen und Qualen, selbst noch in den wehmüthigsten Melodien. Wo hingegen, in der Wirklichkeit und ihren Schrekken, unser Wille selbst das so Erregte und Gequälte ist; da haben wir es nicht mit Tönen und ihren Zahlenverhältnissen zu thun, sondern sind vielmehr jetzt selbst die gespannte, gekniffene und zitternde Saite."— Zuerst also wird die unmittelbare Einwirkung der Musik auf den Willen des Zuhörers, als etwas Erklärliches, als Thatsache zugegeben, — dann wird jede unmittelbare Einwirkung der Musik auf den Willen verworfen; kein wirklicher Schmerz, kein wirkliches Behagen darf dadurch erregt werden; — und schliesslich wird ein Sprung in die Wirklichkeit gemacht, auf die Erregung des Willens, durch reale Gegenstände hingewiesen, wo von der Erregung desselben durch musikalische Vorstellungen, als dem allein richtigen Gegensatze die Rede sein sollte. Offenbar giebt Schopenhauer zu, dass die Musik gewisse Stimmungen hervorrufe, — was

freilich zu leugnen gegen alle Erfahrung stritte, — aber er möchte einen Unterschied setzen zwischen der durch die Kunst hervorgerufenen Stimmung, und der durch wirkliche Erlebnisse veranlassten.

Das ist ohne Zweifel sehr richtig, aber nun tritt bei S. der Intellect, der ganz vom Willen getrennt sein soll, störend dazwischen. Es ist schlechthin unbegreiflich, wie der Intellect, der allein auf das Vorstellen gerichtet ist, Befriedigung oder Nichtbefriedigung empfinden soll. Aber auch zugegeben, dass jene Auffassung der Kunst richtig wäre, wonach eben nur das reine Erkennen in ihr thätig wäre, müsste dann nicht gerade die Musik wie sie S. auffasst, etwas ganz Entsetzliches darstellen? Denn Bd. I. § 52. S. 312 sagt er: „Wenn ich nun in dieser ganzen Darstellung der Musik bemüht gewesen bin, deutlich zu machen, dass sie in einer höchst allgemeinen Sprache das innere Wesen, das Ansich der Welt, welches wir, nach seiner deutlichsten Äusserung, unter dem Begriff Willen denken, ausspricht, in einem einartigen Stoff, nämlich blossen Tönen, und mit der grössten Bestimmtheit und Wahrheit; wenn ferner, meiner Ansicht und Bestrebung nach, die Philosophie nichts Anderes ist, als eine vollständige und richtige Wiederholung und Aussprechung des Wesens der Welt, in sehr allgemeinen Begriffen, da nur in solchen eine überall ausreichende und anwendbare Übersicht jenes ganzen Wesens möglich ist; so wird wer mir gefolgt und in meine Denkungsart eingegangen ist, es nicht so sehr paradox finden, wenn ich sage, dass, gesetzt es gelänge eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, als eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, oder einer solchen ganz gleichlautend, also die wahre Philosophie seyn würde.“ — Was aber lehrt die Philosophie S's.? dass „das Ansich des Lebens, der Wille, das Daseyn selbst, ein stetes Leiden und theils jämmerlich, theils schrecklich ist.“ Und die Darstellung dieser Jämmerlichkeit und dieser Schrecken durch die Musik, sollte uns auch noch in den „schmerzlichsten Akkorden erfreulich“ sein? — Und besteht nicht auch darin ein Widerspruch, dass nach S. die durchdringende Erkenntniss der Welt zur gänzlichen Verneinung des Willens führt, während doch der Schluss

jedes Tonstückes ein sehr positiver ist, keinesweges eine Aufhebung des Dissonirenden und Consonirenden, so dass der Schlussakkord nur in der gezwungensten Weise als „Quietiv des Willens" im Sinne gänzlicher Resignation, ausgelegt werden könnte.

X.

Wenden wir uns nach dieser Abschweifung dem Zustande des Willens und seiner künstlerischen Darstellung wieder zu, so haben wir zunächst Folgendes zu bemerken:

Jede Stimmung, welche wir an uns wahrnehmen (sie mag durch einen Eindruck von Aussen, oder durch eine innere Vorstellung veranlasst worden sein), ist nur wahrnehmbar für uns selbst durch ihre Dauer. Wir bemerken, dass wir uns in einem bestimmten, uns mehr oder weniger behaglichen Zustande befinden, dass uns mehr oder weniger wohl oder unwohl ist; und dieser Zustand, der vermöge einer die Welt der Gegenständlichkeit in Schatten stellenden Empfindung (Nervenzustand) unser Bewusstsein einnimmt, füllt einen bestimmten Zeitabschnitt aus. Jedoch ist dieses Bemerken, dieses Wahrnehmen keinesweges in dem Sinne einer kühlen Betrachtung unseres eigenen Zustandes zu verstehen. Ehe dieses überlegende Erkennen eintritt, müssen wir uns erst selbst unmittelbar gegenständlich geworden sein, müssen wir uns erst selbst als in diesem oder jenem Zustande befindlich empfunden haben. Diese gegenständliche Wahrnehmung unserer selbst in einem bestimmten Zustande erfolgt ebenfalls in der Form der Zeit: durch das Lautwerden dieses Zustandes. Eine Empfindung, welche entweder plötzlich mit aller Stärke eintritt, oder sich allmälig steigert, so dass in beiden Fällen nur sie das Vorstellungsvermögen beherrscht, oder besser gesagt, so dass sie jede andere Vorstellung aus dem Bewusstsein drängt, hat eine zunächst unwillkürliche Bewegung zur Folge, vermittelst deren diese Empfindung geäussert, und somit gegenständlich vorstellbar wird. Im unmittelbaren Eindruck, in der Stimmung an sich, ist dieser Zustand, und der Zustand des Individuums überhaupt, ein und dasselbe. Erst dadurch dass dieser Zustand gegenständlich, Vorstellung wird, erfolgt die

genauere Vorstellung, vermöge deren der selbstbewusste Wille diesen seinen zeitweiligen Zustand von sich selbst unterscheidet, und so sich selbst als afficirten Gegenstand sich gegenüber stellt. Somit wären hierbei drei unmittelbar zusammengehörige Momente zu unterscheiden:

der unmittelbare Zustand an und für sich (ohne Rücksicht auf seine Veranlassung);

eine damit verbundene unwillkürliche Bewegung, welche diesen Zustand zum Ausdruck brächte;

endlich die Wahrnehmung dieser Bewegung durch uns selbst, und die daraus hervorgehende Vorstellung unsrer selbst als eines in einem bestimmten Zustande befindlichen;

mit andern Worten: der innere Zustand wird geäussert, und diese Äusserung von uns selbst vernommen: Empfindung wird laut, und durch das Ohr uns selbst gegenständlich. Willenszustand, Stimme, Gehör, sie gehören zusammen, und stehen sämmtlich unter der Anschauungsform der Zeit. (Wie hierbei die sensibeln und motorischen Nerven wirken, in welchem Zusammenhange dabei die Nerven der Stimmorgane und des Gehörorgans, welche beide in einer und derselben Hirnmasse, der dritten, ihre Endigung haben, unter einander stehen, das nachzuweisen ist Sache der Physiologie.)

Die ursprüngliche, unmittelbarste Äusserung dieses Gesammtzustandes ist offenbar das blosse Lautwerden, das unwillkürliche Hervorbrechen der Empfindung in einer dieser Empfindung entsprechenden Äusserung. „Schon als Thier“, sagt Herder in seiner Weise (Abh. über den Urspr. d. Spr.), „hat der Mensch Sprache. Alle heftigen und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers, alle starken Leidenschaften seiner Seele äussern sich unmittelbar in Geschrei, in Töne, in wilde, unartikulirte Laute. Ein leidendes Thier sowohl als der Held Philoktet, wenn es der Schmerz anfället, wird wimmern! wird ächzen! und wäre es gleich verlassen auf einer wüsten Insel, ohne Anblick, Spur und Hoffnung eines hülfreichen Nebengeschöpfes. — Es ist, als obs freier athmete, indem es dem brennenden, geängstigten Hauche Luft giebt, es ist, als obs einen Theil seines Schmerzes verseufzte, und aus dem leeren Luftraum wenigstens neue Kräfte zum Verschmerzen in sich zöge, indem es die tauben Winde mit

Ächzen füllet." — „Die geschlagene Saite thut ihre Naturpflicht: — sie klingt! sie ruft einer gleichfühlenden Echo; selbst wenn keine da ist, selbst wenn sie nicht hoffet und wartet, dass ihr eine antworte."

Abgesehen davon, dass Herder einen Hauptpunkt nicht erkannt hat: das erste sich selbst gegenständlich werden des Menschen durch den Laut, — ist seine Ansicht ganz richtig, zumal da er daraus nicht die sonst beliebten Folgerungen auf Entstehung des Gesanges oder der Sprache ableitet. Schärfer, deutlicher noch äussert sich Jac. Grimm (Über den Ursprung der Sprache. Berl. 1852 S. 14 ff.): „Jedem vollkommneren warmblütigen thier, vögeln wie säugenden, ist immer ein ganz besonderer laut eigen, mit welchem es seine empfindungen wechselsweise des behagens, der lust und des schmerzes, lockend oder scheuchend kund thun kann; einigen unter ihnen und zwar nicht den sonst uns verwandteren vierfüssigen thieren, sondern voraus dem gevögel wurde ein klangvoller, meistens anmutiger und herzerfreuender gesang zugetheilt. Stehn alle thierlaute nicht der menschensprache zur seite? hat man doch heisere, rauhe, harte menschensprache dem gekrächze der raben, quaken der frösche, bellen der hunde und wiehern der rosse verglichen. Diese thierische in ihrer äusserung gleich der thiergestalt selbst mannigfalteste stimme ist aber sichtbar von natur in jedes thier geprägt und wird von ihm hervorgebracht ohne sie erlernt zu haben. Lasst ein eben ausgeschlossenes vöglein dem nest entnommen von menschenhand aufgefüttert werden, es wird dennoch aller laute mächtig sein, die seinesgleichen, unter welchen es sich niemals befand, eigen sind. Darum bleibt die jeder thierart angewiesene stimme immer einförmig und unveränderlich: ein hund bellt noch heute wie er zu anfang der schöpfung boll, und mit demselben tiroliren schwingt die Lerche sich auf wie sie vor vielen tausend jahren that." (S. 53): „So beseelt er erscheine, ist der süsse nachtigallenschlag immer derselbe und nur angeborne, unmittelbare Fertigkeit." — (S. 15): Die stimme mit welcher die thierwelt für alle einzelnen geschlechter einförmig und unabänderlich ausgestattet wurde, steht darnach in unmittelbarem gegensatz zur menschlichen sprache, die immer abänderlich ist, unter den geschlechtern wechselt und stets erlernt werden muss. Was der mensch nicht

zu lernen braucht und alsobald in das leben tretend von selbst kann, das bei allen völkern sich gleich bleibende wimmern, weinen und stöhnen oder jede andern ausbrüche leiblicher empfindung, das allein könnte dem schrei der thierischen stimmen mit recht an die seite gesetzt werden, das gehört aber auch zur menschensprache nicht, und lässt mit deren Werkzeugen sich ebenso wenig als der thierlaut genau ausdrücken, nicht einmal vollständig nachahmen."

Wie in diesen Bemerkungen die Entstehung der Sprache aus der Interjection abgelehnt wird, in noch entschiednerer Weise ist ein Ursprung der Tonkunst aus solchen unmittelbaren Naturlauten zu verneinen. Weder wird die Interjection, der Schrei der Lust oder des Schmerzes ausgedehnt, auseinandergezogen, breitgeschlagen zur tönenden Reihe, noch haben die Naturlaute der Thiere, und insonderheit der Vögel, indem der Mensch sie nachahmte, Veranlassung dazu gegeben. Gegen das erstere spricht eben so sehr die Natur der Sache wie die geschichtliche Erfahrung. Die unmittelbare Äusserung eines starken Affects ruft das Bewusstsein über uns selbst wach, lässt uns unsern Zustand gegenständlich vernehmen, theilt denselben gleichorganisirten Wesen mit, aber verständlich für uns selbst wie für Andere wird derselbe doch nur vermöge der Erkenntniss und der Mittheilung seiner Veranlassung; wir werden unmittelbar nach seiner Ursache suchen, dieselbe anzugeben bemüht sein; der Verstand, die Besonnenheit bemächtigen sich unsers Zustandes, wir sprechen darüber; oder die Sprache ist, wie beim Kinde, noch nicht vorhanden, auch wohl durch einen überwältigenden Affect, zumal beim Schmerz, gelähmt, — in solchen Fällen wird der Schrei (die Interjection) heftiger, der erhöhten Spannung der sensiblen Nerven entsprechend, nun und nimmer aber entwickelt sich ein wirklicher Ton daraus. Auch müsste, wäre die Ansicht von dem Übergange der ursprünglichen Empfindungsäusserung in Gesang die richtige, gerade je roher ein Volksstamm noch erscheint, ein singendes Wesen bei ihm vorzugsweise bemerkbar werden; davon aber wissen unsere Reisenden nichts zu berichten. Kaum zu begreifen aber ist es, wenn Giam. Vico *(scienza nuova I., 2.)* für seine Behauptung, dass die heidnischen Völker ihre erste Sprache singend gebildet hätten, sich auf die Stummen beruft, welche wirre Laute mit einer Art von Gesang von sich gäben,

und die Ansicht aufstellt, dass grosse Leidenschaften durch Gesang sich ausspräcben, — zwei Punkte, für welche jede bestätigende Erfahrung fehlt.

Eine nicht minder unrichtige Ansicht ist die, dass der menschliche Gesang aus der Nachahmung der Singvögel entstanden sei. Unzählige Male ist die hierauf bezügliche Stelle des Lucretius angeführt und begutachtet worden, und wir wiederholen sie hier nur, um zu zeigen, welche Oberflächlichkeiten im Stande sind, Jahrhunderte lang Gegenstand ernsthafter, eingehender Betrachtung zu werden, wobei zu wetten wäre, dass von Funfzigen, die mit jenen Versen sich beschäftigten, nicht einer das merkwürdige Buch selber gelesen hat. Schon die Art, wie im Zusammenhange des Ganzen jene Äusserung als ganz nebensächlich auftaucht, würde in solchem Falle dem Citat das ehrwürdige, verblüffende Aussehen entzogen haben, was solchen einzeln angeführten Sätzen, je öfter sie vorkommen, desto mehr das Ansehen einer vollgültigen Münze giebt, die man unbesehen in die Tasche steckt. Die gewöhnlich nur mitgetheilten Verse lauten etwa *(de Rer. Nat. V, 1378 sq.)*:

At liquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam laevia, carmina cantu
Concelebrare homines possent, aureisque juvare.

Gleich weiter aber heisst es:

Et Zephyri cava per calamorum sibila primum
Agresteis docuere cavas inflare cicutas,
Unde minutatim dulceis didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum.

Dieser blasende Zephyr hätte denn doch wohl die Meisten stutzig gemacht, und dadurch auch den Glauben an die vorhergehende Behauptung erschüttert, ganz abgesehen noch vom Zusammenhange des Ganzen, aus welchem hervorgeht, dass diese Verse lediglich zur Ausschmückung des geschilderten idyllischen, friedlichländlichen Lebens dienen sollen.

Nicht viel besser als mit dieser angeblichen Vogelnachahmung, die bei Bauern und Jägern allerdings noch heut üblich ist, — um die gefiederten Sänger in's Garn zu locken, — steht es mit der noch gegenwärtig anzutreffenden Hochschätzung des Gesanges der Vögel überhaupt. Allerdings ist dieses Lautwerden der Natur

im Frühlinge ausserordentlich herzerfreuend, aber nur im natürlichen Zusammenhange des Ganzen; — Singvögel, selbst Nachtigallen einzusperren, um sich an ihrem Gesange an und für sich zu ergötzen, ist immer ein Zeichen von Rohheit, nicht in Bezug auf das Gefangenhalten, sondern in Bezug auf die eigene Bildung; denn mit dieser in Verbindung gebracht, losgerissen von seiner natürlichen Umgebung, erscheint aller Vogelgesang als ein lästiges, unartikulirtes Zwitschern. Mattheson ereifert sich im Mithridat männiglich dagegen, ganz besonders aber gegen die Nachtigall. Die Stelle ist ergötzlich:

„Was einige Leute", meint er (S. 152 ff.), „für einen Narren an der Nachtigall gefressen haben mögen, um mit Gewalt einen Tonkünstler daraus zu machen, stehet mit keiner Vernunft zu begreifen: denn ihr ganzes Geschwirre, es scheine so künstlich, als es wolle, ist unvernünftig. *(Irrationalis sonus est. Salin. L. V. de Mus. c. 1.)* — — dass die Vögel singen, ist eben so zu verstehen, als dass die Flüsse und Wiesen lachen. *(Cantare scienter non avi, sed homini concessum est. S. August. in Psalm. VIII.)* Hochmuth, Geilheit, Plauderey, Selbstliebe, Vorwitz, Leckerey und Faulheit sind die vornehmsten Eigenschaften der unansehnlichen Nachtigall. Sie hat nur immer einerley undeutliches Gepfeife, ohne Ausdruck, ohne Seele, ohne Leben. *(Le Rossignol sait plaire, il ne peut pas toucher ni passioner: ce ne sont que toujours les mêmes sons inarticulés, sons sans expressions, sans ame, sans vie. Desc. sur l'Harm. p. 85.)* Gefallen kann sie zwar; aber niemals rühren, noch in Bewegung setzen. Ein gewisser gross gewesener Dichter (Brockes) leget diesem Vogel sehr vieles bey, das ihm gar nicht zukömmt; sondern bloss in der Einbildung bestehet, als Melodey, Tact, Manieren u. s. w., aber auch etwas, das er wirklich besitzet, nämlich: eine angebohrne Missgunst, einen natürlichen und grimmigen Neid u. s. w. — Man kann das spartanische Königlein, den Agesilaos, wohl verdenken, welcher gebeten wurde, einen Menschen zu hören, der den Gesang der Nachtigall wunderbarlich nachmachte, und zur Antwort gab, dass er ja die Nachtigall oft selbst schon gehört hätte, ohne was sonderliches daran zu finden? Was soll mir die Copie, wenn ich das Original haben kann? Bontempi, ehemaliger Kursächsischer Kapellmeister, nahm sich die

thörichte Mühe in seiner musikalischen Historie, einen halben Bogen voller Noten hinzusetzen, und einen lächerlichen Contrapunkt (wiewohl er ihn nicht für lächerlich hielt) aus dem widerwärtigen Geschwitzer dreyer Vögel zu machen. Der eine sollte gleichsam singen, oder sagen: *pigliati, pigliati, pigliati;* der andere: *non son quì, non son quì, non son quì;* und der dritte: *cu, cu; cu, cu; cu, cu!* Solche Sachen können den Vogelliebhabern vermuthlich tief zu Herzen gehen."

Mattheson hat ganz Recht. Der kleine Kanon Bontempi's ist eine lächerliche Spielerei, und jeglichem Vogelgesang fehlt gerade das, was den wirklichen Gesang ausmacht. Die Kunst ist weder aus der „Nachahmung der Natur" entsprungen, noch stellt sie, wenn sie ein Stück Natur zum Gegenstande ihrer Darstellung macht, dasselbe im eigentlichsten Sinne natürlich dar. Die neuere Malerei weiss nichts zu erzählen von Pferden, welche ihre gemalten Vettern angewiehert hätten, unsere Beerenpicker zeigen keinen Sinn für die bestgemalteste Traube, und der Hahn der Haydn'schen Jahreszeiten wird nun und nimmer die Schaar der Hofhennen um sich versammeln. Auch hier also eröffnet sich ein Einblick in die von der Natur wesentlich verschiedene Werkstätte der Kunst.

Wenden wir uns wieder zurück zur Entstehung der tönenden Kunst.

Das Wimmern, Stöhnen, Aufschreien und Jauchzen, dies erste Lautwerden menschlichen Wesens, gehört zur Vermittelung der ersten Bekanntschaft des Menschen mit der Gegenständlichkeit und mit sich selbst. Aber dies erste Bewusstwerden ist noch gänzlich gebunden an die unmittelbare Gegenwart des Eindruckes. Erst mit der Entfaltung desselben zum Selbstbewusstsein, mit dem Vernünftigwerden, mit dem Wissen von sich und Anderem, bildet sich ein thatsächlicher Inhalt, eine wenn auch noch so dürftige Welt-Anschauung aus, und dann erst kann von irgend welcher Darstellung derselben die Rede sein. Mit naiver Weisheit lässt daher das erste Buch Mosis den Adam bereits im Paradiese den Dingen Namen geben; denn auf ihnen, auf dem Wort, auf der Sprache beruht die Ausbildung des Menschengeschlechts überhaupt. Der Mensch muss erst vernünftig geworden sein, ehe er in schöpferischer Darstellung wiederzugeben vermag, was er vernimmt, menschlich

vernimmt. Jacob Grimm behauptet sogar (Urspr. d. Sprache, S. 54):

„Darin aber, dass musik, was ihr name andeutet, und poesie einer höheren eingebung beigelegt, göttlich und himmlisch genannt werden, zeugnis für der sprache übermenschlichen ursprung zu suchen, scheint schon darum unstatthaft, weil die sprache, bei welcher eine gleiche annahme gebricht, jenen beiden nothwendig voran ging. Denn aus betonter, gemessener recitation der worte entsprangen gesang und lied, aus dem lied die andere dichtkunst, aus dem gesang durch gesteigerte abstraction alle übrige musik, die nach aufgegebenem wort geflügelt in solche höhe schwimmt, dass ihr kein gedanke sicher folgen kann. Wer nun überzeugung gewonnen hat, dass die sprache freie menschenerfindung war, wird auch nicht zweifeln über die quelle der poesie und tonkunst in vernunft, gefühl und einbildungskraft des dichters. Viel eher dürfte die musik ein sublimat der sprache heissen als die sprache ein niederschlag der musik."

Soviel wird wohl Jeder von diesen Worten zugeben, dass Gesang erst nach Bildung der Sprache überhaupt möglich geworden ist, auch hat man bisher selbst bei den niedrigsten Wilden stets eine, wenn auch noch so dürftige, vernünftige Ausdrucksweise gefunden, von ihrem Gesange aber ist allezeit sehr wenig zu melden, und dies Wenige ist von jeglicher Kunst weit abgelegen, denn es fehlt ihm die Grundlage aller tonkünstlerischen Darstellung: die Umbildung des Lautes zum Ton.

Was in der Natur rauscht, knistert, knallt und wallt, was die Vierfüssler brüllen, bellen, blöken, wiehern u. s. w., zusammt dem Tirili der Vögel, — was der Mensch weint und lacht, der mannigfaltige Wechsel seiner Stimme beim Sprechen, je nach der Erregtheit, in welcher er sich dabei befindet, — das Alles sind sehr verschiedenartige Weisen, mittelst welcher unser Gehörssinn zur Wahrnehmung angeregt wird, aber diese Wahrnehmung des Lautgewordenseins ist unzertrennlich verknüpft mit der gegenständlichen Vorstellung, und wirkt entweder entscheidend auf unseren Willen ein, oder beschäftigt unser Vorstellungsvermögen mit dem Gegenstande selbst. Vielmehr muss das Gehör gar nicht von fremden Gegenständen in Anspruch genommen, wir dürfen nicht nach Aussen

hin abgezogen sein; sondern was auf uns einwirkt, in Verbindung mit der ursprünglichen Besonderheit unseres Wesens, muss als reine Stimmung dieses letzteren aus diesem selbst hervorbrechen, gegenständlich werden. Reine Stimmung aber ist eine solche, welche einen bestimmten Zustand des Willens ungetrübt und in gleichmässiger Dauer ausspricht, d. h. in reinem Tönen. Andauernder Ton ist daher der Tonkunst Grundelement.

Wie Geräusch und Klang, Schall und Ton von einander verschieden sind, ist aus der Physik längst bekannt. Wir erinnern daher nur daran, dass der Klang entsteht, wenn gleichartige und in gleichen Zeiträumen auf einander folgende Schallwellen so schnell auf einander folgen, dass dieselben sinnlich nicht mehr unterscheidbar sind. In diesem Falle wird eine ganze Reihe von Schallen in einer Gesammtwirkung vernommen, in ähnlicher Weise wie das sich drehende Feuerrad als eine feuersprühende Scheibe erscheint. Diese Schallreihen machen aber einen verschiedenen Eindruck, je nach der Zahl der Schallwellen, welche innerhalb einer bestimmten Zeit aufeinander folgen.

Als solche bestimmte Zeit, als Zeiteinheit, ist allgemein die Secunde angenommen. Wie viele jener regelmässigen Schallwellen eine Secunde enthält, davon hängt die Einwirkung derselben auf das Gehör ab, und innerhalb gewisser Grenzen erhält dann der Klang die Bezeichnung: Ton. Nach Savart's Untersuchungen wären zur deutlichen Wahrnehmung eines Tones in einer Secunde mindestens acht-, höchstens vier und zwanzigtausend Schallwellen erforderlich; über diese Grenzen hinaus wird der Klang undeutlich. Innerhalb seiner Begrenzung aber erscheint der Ton je nach der grösseren oder geringeren Zahl seiner Schallwellen als hoch oder tief. Höhe und Tiefe des Tones entsprechen daher einer grösseren oder geringeren Schwingung des schallerregenden Körpers.

Gehen wir nun auf die einfachste Bestimmung des Tones zurück, so finden wir, dass derselbe beruht auf gleichartig-gleichmässiger, in ihren einzelnen Momenten nicht sinnlich unterscheidbarer Bewegung, welche einen Gesammtzustand darstellt, nicht für das Auge, nicht für die abstracte Betrachtung, sondern für die rein zeitliche Wahrnehmung des Ohres. Eine innere, das ganze Wesen erfüllende Bewegung, die als solche eine besondre Stimmung

ausdrückt, wird vermöge der Erregung der Schallwellen gegenständlich vom Ohr vernommen, und als solche Stimmung vorgestellt. Als solche besondere Stimmungen des ursprünglichen Wesens haben wir aber bereits die verschiedenen Grade der Willenserregung an und für sich gefunden. Man kann also sagen: jeder Ton ist klingender Affect (letzteres Wort im weitesten Sinne gebraucht); Darstellung innerer Bewegung des Willens, oder auch: Ton ist der klanggewordene Rhythmus der Empfindung, des Gefühls.

Ehe wir jedoch näher hierauf eingehen, dürfte es angemessen sein, abermals darauf hinzuweisen, dass auch in dieser Beziehung die unmittelbare Erfahrung, die Gegenständlichkeit nur den Rohstoff, nur gewisse Daten giebt, welche die schöpferische Einbildungskraft erst nach und nach zu Kunstgebilden umgestaltet. Künstlerische Töne bringt die gegenständliche Natur als solche so gut wie gar nicht hervor, und eben so wenig singt der Mensch von Natur, wie der Hahn kräht, ohne es gelernt zu haben. Das „unterirdische Klippenconcert", welches im vorigen Jahrhundert in Norwegen gehört sein sollte (vergl. Mattheson's bezügliche Schrift) ist eben so in's Reich der Fabeln zu verweisen, wie die Sirenen der Alten, wie die Meermädchen und der musicirende Neck, sammt dem Gesange der himmlischen Heerschaaren. Vielmehr klingt die Natur im eigentlichsten Sinne erst, wenn sie mit dem Menschen in Berührung gekommen ist, und dieser angefangen hat, sich ihres Wesens zu bemächtigen. Der im Schilfrohr säuselnde Abendwind hat noch niemals einen musikalischen Ton hervorgebracht, und kein leeres Widderhorn ist je vom Nordwind geblasen worden, eben so wenig wie die getrockneten Därme des Schafes sich irgend wo am gebleichten Knochen zur Harfe ausgespannt haben. Sondern der Mensch erzeugt den Ton, indem er in das Rohr des Schilfes hineinbliess, aus der gekneipten, gedehnten Darmsaite den Klang herauslockte und willkürlich fesselte, eine tönende Steinscheibe zu weiteren Versuchen benutzte. Dies geschah, es braucht kaum besonders erwähnt zu werden, unmittelbar, in absichtsloser oder vielmehr spielender Thätigkeit. Aber dieses durch Blasen, Schlagen etc. hervorgebrachte Erklingen natürlicher Gegenstände gab die erste Vorstellung des Tones ab, den,

der Erfahrung von der Entwickelung des Menschen gemäss, der Mensch erst vernommen haben musste, ehe er ihn selber durch bewusste Thätigkeit hervorbrachte. Selbst einen Ton zu erzeugen, zu singen, versuchte der Mensch erst, nachdem er Töne gehört hatte. —

Die Frage nach dem Ursprung der Tonkunst wäre somit dahin zu beantworten, dass dieselbe durch die noch unabsichtliche Thätigkeit des Menschen enstanden sei, indem derselbe Töne hervorbrachte (wo die Natur höchstens anklingt), und nachdem er diese instrumentalen Töne gehört, dieselben absichtlich wiederholte. Unwahrscheinlich ist es, dass diese Wiederholung sogleich in Tonbildung aus der eigenen Kehle übergegangen sein sollte, da der gesungene Ton ein künstliches Erzeugniss ist, dessen Hervorbringung eine besondere Herrschaft über die Stimmorgane erfordert, überdies aber die stete Verbindung desselben mit dem Worte gegen frühzeitigen Gesang erhebliche Bedenken erregen dürfte. Zeigt doch die Erfahrung, dass fast alle Völker eine wenn auch noch so dürftige Instrumentalmusik haben; wenn auch ungeordnete, oft unreine und wild durch einander gemischte Töne, sind es doch Töne, die sie dabei hervorbringen. Gesungen wird aber bei den wenigsten; es ist leidenschaftliches Geheul und Geschrei, oder gedehnte, stärker modulirte Äusserung von Worten, was den angeblichen Gesang der rohen Völker bildet, — ein Zustand, der sich übrigens auch unter den gebildeten Völkern wiederfindet, und nicht selten sogar bei festlichen Gelegenheiten beobachtet werden kann. Einen Ton auf der Pfeife und dgl. erzeugen, das kann Jeder, er braucht eben nur hineinzublasen; schon das Pfeifen mit den blossen Lippen ist schwieriger, viel schwerer aber der wirklich gesungene Ton. — Jeder Schulmeister, der seinen Kindern mit der Geige gewisse Lieder beibringen soll, kann das bezeugen; es liegt dabei keineswegs, wie man meist ohne Weiteres anzunehmen geneigt ist, am Mangel an Gehör, sondern wesentlich daran, dass die Organe des Kehlkopfes etc. nicht ohne Bildung und Übung als musikalische Werkzeuge zu gebrauchen sind, während auch das Gehör selber erst hören lernen muss.

Auch stimmt mit diesen Ansichten der Mythos der Hebräer überein; Jubal ist wohl der Vater der Geiger und Pfeiffer, aber

von Sängern wird nichts erzählt. Erst später wird von Laban berichtet, dass er Jacob Vorwürfe über dessen heimliche Flucht gemacht und dabei u. A. gesagt habe:

„Warum bist Du heimlich geflohen und hast Dich weggestohlen, und hast mir's nicht angesagt, dass ich Dich hätte begleitet mit Freuden, mit Singen, mit Pauken und Harfen?" (1. Mos., Cap. 31, 27.)

Allerdings steht diese Auffassung der gewöhnlichen, wonach die Instrumentalmusik nur aus der Nachahmung der Vocalmusik hervorgegangen sein soll, entgegen, aber sie wird schwer zu widerlegen sein. Vor Allem jedoch hat man zu unterscheiden zwischen der Erzeugung des Rohmaterials, und der künstlerischen Form; es wird sich dabei herausstellen, dass ersteres wesentlich instrumentaler Art ist, während die letztere mit der Ausbildung des Gesanges ebenso wesentlich verknüpft ist. Dass an diese letztre dann die Formen reiner Instrumentalmusik sich angeschlossen haben, lehrt die Geschichte der Tonkunst auf jeder Seite. Auch in dieser Beziehung hat übrigens die theologische Auffassung der Bibel einer unbefangeneren Untersuchung der Sache gelegentlich stark im Wege gestanden. Noch im vorigen Jahrhundert behauptete der sonst doch nicht auf den Kopf gefallene Kapellmeiser Joh. A. Scheibe in seiner Schrift vom Ursprung und Alter der Musik, insonderheit der Vocalmusik (Altona u. Flensburg 1754), der Ursprung des Gesanges müsse im Paradiese gesucht werden, und führt dabei u. A. folgenden Beweis (Seite 19):

„Wir finden, dass etwa im 395sten Jahre nach der Schöpfung Adams Mahalaleel oder Malaleel, ein Sohn Kenans oder Kainans, geboren worden. Der Name Mahaleel oder Malaleel aber bedeutet eigentlich nach der Grundsprache einen Lobsänger des Herrn, oder einen, der Gott lobet. Beide Auslegungen haben nur eine Bedeutung, nämlich diese: sie zeigen eine Person an, die Gott auf musikalische Art preiset, ihm dänket, und seinen Ruhm lobsingend verkündiget Was ist aber hieraus zu schliessen? Dieses: dass schon vor der Geburt Mahalaleels die Musik erfunden gewesen, und dass Kenan diesem seinem Sohn ebenfalls einen so merkwürdigen Namen gegeben, weil er ihn ohne Zweifel dazu bestimmt hatte, das Lob des Herrn singend

ausz u b r e i t e n, oder auch bey dem feyerlichen Gottesdienste dem Höchsten Loblieder zu singen Es war auch schon damals durch den E n o s, einen Enkel A d a m's, ein öffentlicher und feyerlicher Gottesdienst gestiftet und eingeführet worden (1. Mos. 4, 26), wobei ohne Zweifel die Musik eine sehr ehrwürdige Stelle wird erhalten haben."

Selbstverständlich wird nun aus der späteren Erwähnung Jubals der spätere Ursprung der Instrumentalmusik bewiesen. Freilich glaubte Scheibe wohl nur die nähere Ausführung von Ansichten nöthig zu haben, welche M a t t h e s o n aufgestellt hatte (Orchestre I. S. 302 ff.):

„Meines theils bin ich gewiss, dass so gleich im A n f a n g, da G o t t Himmel und Erden erschaffen, ja in dem Augenblick, da das allmächtige Fiat erklungen, dem erschaffenen Wesen und Menschen auch die *Music eo ipso* eingeflösset und ertheilet worden sei; und zwar vor dem Fall als ein grosses Theil seines Glückes und seiner Seligkeit, nach demselben aber als ein sonderliches Geschenke und ungemeines Labsahl zur Erleichterung der schweren Arbeit und Sorgen im mühseeligen sterblichen, auch zum Vorbilde von jenem ewigen Leben Wobey aber ein so grosser Unterschied zwischen solcher himmlischen und dieser irdischen Music supponiret werden mag, als da seyn wird zwischen diesen vergänglichen und jenen verklärten Leibern. Genug, die Music hat einen Göttlichen, himmlischen, gebenedeyeten Ursprung, und ist, so weit sie diese Welt angehet, in der s e l b s t ä n d i g e n N a t u r gegründet. Denn sobald nur der Mensch ans betrübte Tageslicht kommt, kan er den fatalen Verdruss, welchen die Erb-Sünde ihm schon vorher ankündiget, mit nichts anders hemmen, als etwan mit dem Gesang und Klang seiner Wärterinn, worüber er sich endlich zufrieden giebt und einschläft I s t d e m n a c h *primo loco* i n G o t t s e l b s t, *secundo* i n d e r e i g e n t l i c h e n N a t u r d e r r e c h t e w a h r h a f f t e U r s p r u n g d e r M u s i c z u f i n d e n."

Der Widerspruch hierin: dass der Mensch von Gott bereits singend geschaffen worden, soll, während andererseits jeder Ursprung aus der selbstständigen Natur ein allmäliges Werden in sich schliesst, konnte freilich nicht ernstlich in Betracht gezogen werden, so lange man eine göttliche Weltschöpfung als ersten unumstösslichen Glaubens-

und Wissenssatz hinstellte. Forkel machte sich hiervon frei, soweit es die wissenschaftliche Untersuchung betrifft, und bemerkt (Geschichte der Mus. I. S. 69 ff.):

„Es giebt wohl nicht leicht ein so undankbares Geschäft, als die Untersuchung über den ersten Ursprung aller Dinge ist, sie mag nun die Welt, die Geschöpfe auf derselben, oder sonst irgend etwas damit in Verbindung stehendes betreffen. — Alles was man mit Gewissheit vom Ursprung der Musik sagen und behaupten kann, ist ungefähr nur so viel: dass die Musik ein eben so nothwendiger Theil unsers Wesens ist, als unsere Sprache. Sie ist die Sprache unsers Herzens, und den Keim derselben bringt jeder Mensch, bey seinem Eintritt in diese Welt, mit sich. Das erste Lallen eines Kindes ist der erste Anfang zu der Entwicklung dieses Keims, so wie es auch zugleich der erste Ausdruck irgend eines Gefühls ist, es sey nun das Gefühl eines Bedürfnisses oder eines Vergnügens. — Wer sich daher einen wirklichen Erfinder der Musik denkt, denkt sich etwas, das nie war, und nie seyn konnte. Die Natur hat hierin bey der Musik eben so gewirkt, wie bey allen unsern übrigen Kenntnissen und Künsten. Sie hat überall nur den Saamen ausgestreut. Mehr oder weniger konnte sie nicht thun, ohne in dem einen Falle ihren unabänderlichen Gesetzen zufolge zu viel, oder in dem andern zu wenig zu thun. Dieses gilt nicht allein von der Musik überhaupt, sondern auch von einzelnen Theilen derselben. Die Erfindung eines jeden einzelnen Instruments setzt entweder Vorkenntnisse, die nothwendig darauf leiten müssen, voraus, oder man nimmt in dem ersten Anfang eines Dings einen viel höhern Grad der Vollkommenheit an, als man eigentlich sollte. — — Die sogenannten ersten Erfinder scheinen auf keine Weise mehr oder weniger gewesen zu seyn, als solche Glieder eines Staats, die durch frühern Anfang in irgend einer Kunst, ihre Zeitgenossen an Geschicklichkeit darin übertrafen, und aus dieser Ursache im Stande waren, für andere, die ähnliche Versuche machen wollten, Vortheile und Regeln anzugeben, durch deren Befolgung sie ihnen gleich kommen konnten. — Ein unmittelbares inneres Gefühl hat den Menschen nothwendig sowohl auf den Gesang, als auf die ursprünglich so nahe damit verwandte Sprache leiten müssen; und wenn man fragt, welchem Volke des Alterthums diese Erfindung

zuzuschreiben sey, so heisst es weiter nichts, als: bey welchem Volke das Wachsen dieses in allen seinen Gliedern liegenden Keims zuerst bemerkt, oder, wenn er bey mehreren Völkern zugleich bemerkt werden konnte, bey welchem er am schönsten empor gewachsen, und die schönsten Früchte getrieben habe. Dieses findet die vollkommenste Bestätigung in dem Umstande, dass beynahe jedes Volk seine eigenen Erfinder der Künste angiebt, welches im Grunde nichts anders heisst, als dass sie alle zu ihrer Zeit Personen gehabt haben, die in ihren Gegenden, ohne etwas von einander zu wissen, an der Verbesserung oder Vervollkommnung irgend eines Theils der Musik unter den ihrigen gearbeitet haben."

Bei diesen Sätzen wird es wohl im Allgemeinen sein Bewenden haben müssen. Wenigstens haben spätere „Denker" so ziemlich dasselbe behauptet, nur freilich unter den abentheuerlichsten Formen und willkürlicher Begriffsverwirrung.

Wenden wir uns nun zu dem Ausgangspunkte dieser Abschweifung zurück, so ist wohl so viel gewiss, dass das Vernehmen eines wirklichen Tones, den der Mensch selbst vermöge eines natürlichen Werkzeuges erzeugt, einen bestimmten Eindruck auf ihn hervorbringen musste. Man kann das sehr deutlich an Kindern beobachten. Kleine Jungen, denen eine Pfeife, eine Trompete geschenkt worden ist, finden an dem Hervorbringen ihres Tones ein ganz besonderes Wohlgefallen; sie geben auf nichts Acht, was um sie herum vorgeht; der von ihnen hervorgeblasene Ton nimmt ihr Bewusstsein vollständig ein; sie blasen mit allen Leibeskräften, um den Ton so stark wie möglich zu machen, und erblicken darin offenbar eine ganz besondere Bekräftigung, eine ihnen neue Vergegenständlichung ihres eigenen Wesens, ihres Willens; die Erwachsenen aber jagen die Kleinen zum Henker, denn dies Gepfeife und Geblase nimmt ihnen selber „allen Verstand". Wie den Kindern jener gleichmässig ausströmende Ton eine besondere Befriedigung gewährt, da sie dabei sich selber in einer bestimmten Willenserregung empfinden, die ihnen eine gewisse Selbstbejahung gewährt, so wollen die Älteren nichts davon wissen, weil diese laut verkündete Stimmung sie selber in Mitleidenschaft zu ziehen droht.

Das Hervorbringen eines Tones, zunächst vermittelst eines äussern Werkzeuges, dann mit der eignen Stimme, wobei jedoch

der Ton der letztern viel unreiner und unsichrer sein wird, erscheint als ein unbestimmter Act der Selbstbejahung; der Einzelne vernimmt, dass er da ist, und bald benutzt er dies, um dasselbe auch Andern zu erkennen zu geben, nicht in Bezug auf blosses Erkennen, sondern in Betreff seines eignen oder eines gemeinschaftlichen Willens. Die Wahrnehmung an Höhe und Tiefe verschiedener Töne wird ausgebeutet, ohne dass darüber Betrachtungen angestellt würden, und dient zum Ausdrucke wie zur Erregung lustiger und trauriger, wie heftiger und sanfter Stimmungen. Wir rechnen hierher ganz besonders den Schlachtlärm, wie derselbe bei allen rohen Völkern bemerkt wird, wobei Instrumentalton und Stimmton unartikulirt neben und durch einander den Feind erbeben machen sollen, und im Gegensatz hierzu, den einsamen Viehhirten, der sich mit einem hohlen Rohre die Zeit vertreibt, und geruhig halb bewusstlos mit der Natur lebt. Schon bei Vögeln und Vierfüsslern bemerkt man das Ausstossen einzelner eigenthümlicher Laute zur Warnung, Lockung u. s. w. Der Mensch bedient sich dazu bestimmter Töne. In einer durch die Kunst beeinflussten Weise erleben wir das Alles noch heute. Die Trommeln und Querpfeifen der Soldaten machen einen abscheulichen Lärm, das „Feuerkalb“, welches beim Brande vom Thurm geblasen wird, verkündet jedem Einwohner deutlich eine ernste Gefahr, der Indianer wie der europäische Schmuggler hat seine Signale u. s. w. Zugleich aber ist in diesen Erscheinungen bereits wieder ein Abweichen vom blossen Ausdruck der Stimmung zu bemerken; es sollen dadurch gewisse Vorstellungen miterregt werden, welche zum Handeln veranlassen, zu überlegten Willensacten führen. So wird der Ton: Zeichen für bestimmte Wahrnehmungen, und greift ins Gebiet der gegenseitigen Verständigung über; es bildet sich eine Art T o n s p r a c h e, deren Bedeutung allgemein verstanden wird, zuletzt mit Uebergehung einer dadurch erregten oder zu erregenden Stimmung; das Tonzeichen wirkt, wenn es nicht bloss eine einfache Kundgebung bewirkt, als bewusstes Motiv auf den Willen ein und veranlasst denselben zu bestimmten Äusserungen, die ihn sogar nicht selten ganz und gar aus seiner Stimmung reissen. Wie oft mahnt der Ton der Trompete den Krieger an die Vollziehung seiner vernünf-

tigen Verpflichtung, mag er in einem gedrillten, wohlgeschulten Heere stehen, oder zu einer wilden Horde gehören. —

Aber der blosse Ton als Ausdruck einer Stimmung, die wir zunächst als die einfache Bejahung seiner selbst, als Vergegenständlichung für das Ohr gefunden haben, hat einen Anfang, eine Mitte, ein Ende; er beginnt, schwillt an und vergeht. Beim Blasen erstreckt sich seine Dauer auf die Dauer des Aushauchens eines Athemzuges, beim Reissen von Saiten, Schlagen von Blechen hängt dieselbe von der Beschaffenheit dieser letzteren ab, verschwindet aber noch schneller als beim Anblasen. Aber die mit diesem Erklingen verbundene Anregung des Willens, die damit wahrgenommene Empfindung dauert fort, und führt zur Wiederholung des Tons; und zwar offenbar vorerst zu einer gleichmässigen Wiederholung desselben, da eben der erst vernommene Ton erhalten werden soll, um die gleiche Stimmung ununterbrochen zu erhalten. Derselbe klanggewordene Rhythmus wird also in einfacher Weise wiederholt, und dadurch eine Tonreihe gebildet, in welcher derselbe Ton in gleichmässiger Weise wiederkehrt. Man kann dies bei Kindern sehr gut beobachten. Hat z. B. ein solches eine Violine in die Hände bekommen, so ergötzt es sich an dem Verklingen der gerissenen Saite und berührt dieselbe auf's Neue, sobald der Ton zu verschwinden droht; tönende Steinstückchen werden immer wieder auf's Neue angeschlagen, um Tonwelle auf Tonwelle folgen zu lassen. Dadurch wird innerhalb eines bestimmten Tones, der einförmig fortklingend keine Zeit mehr wahrnehmen lassen würde, Bewegung hervorgebracht, eine Bewegung, welche der natürlichen Bewegung des eigenen Willens entspricht, nicht nur in dem Rhythmus des Athemholens, sondern in der wellenartigen Bewegung der Nervenströmung und der dadurch vermittelten innern Stimmung. So geht das, was man öfters im Gegensatze zum Ton Rhythmus nennt, in musikalischer Beziehung aus dem ersteren hervor, gewissermaassen als ein Auseinanderlegen desselben, als hörbare Bewegung.

Es ist jedoch bei dieser durch Tonwiederholung erzeugten Klangbewegung wesentlich auf das Klingen, auf das Forttönen abgesehen; dem Tone lauscht das aufmerksame Ohr, — die Bewegung geht eben nur soweit, um die dadurch hervorgebrachte Stimmung (oder wenn dieser Ausdruck theils zu allgemein theils zu

innerlich erscheint: die Anwandlung des Willens) eine Weile andauern zu lassen.

Das entgegengesetzte Verhältniss findet da Statt, wo die Erregtheit des Willens nach Aussen herausbricht, und sofort selbst in Bewegung übergeht. Hierbei ist zunächst die körperliche Äusserung der Bewegung die Hauptsache. Dieselbe ist von Natur in ihrem ungestörten Verlauf (Anfang — Mitte — Ende) regelmässig, und wird gegenständlich für das Ohr durch ein bestimmtes Lautwerden, welches hier vorherrschend als Betonung erscheint. Regelmässig ist aber diese Bewegung, weil es in der Natur jeder Bewegung liegt, den körperlichen Zustand, der in einer bestimmten Zeitdauer, eben so und kein anderer ist, auch nur so und nicht anders auszudrücken. Offenbar muss eine Erregung des Willens, welche z. B. als eine bestimmte Arm- oder Beinbewegung sich hörbar macht, so lange gleichmässig anhalten, so lange jene Erregung keine wesentliche Veränderung erleidet. Wollte man annehmen, solche Bewegung sei ursprünglich ungleichmässig, so müsste man eine, dieser Unregelmässigkeit entsprechende, fortwährende Veränderung ihrer Ursache annehmen, eine fortwährende Umstimmung des Willens, und auch dann entginge man, — für kleine und kleinste Zeitabschnitte wenigstens — der regelmässigen Beweglichkeit nicht. Wir haben hierbei zunächst auf die Regelmässigkeit der Fortbewegung des Körpers überhaupt: auf das Gehen, hinzuweisen, sodann auf die Regelmässigkeit aller Armbewegungen, die mit einer bestimmten Willensbewegung zusammenhängen. Immer jedoch muss damit ein Lautwerden verbunden sein; die blos gesehene, oder gar nur durch vernünftige Überlegung und Schlüsse aus Beobachtungen wahrgenommene Bewegung geht uns hier gar nichts an, denn in ihnen ist zwar die Regelmässigkeit einer bestimmten Bewegung zu bemerken, wie z. B. bei Tag und Nacht, den Jahreszeiten, dem Umlauf der Planeten um die Sonne, aber es fehlt ihr das wesentliche Merkmal ihres Gegenständlichwerdens als Bewegung, ihrer Wahrnehmbarkeit durch das Ohr: die Betonung dieser Bewegung. Ganz und gar übertragen aber ist die Erweiterung der Begriffssphäre: „Rhythmus“ bis in die Verhältnisse der unbewegten Theile eines Ganzen hinein, sei es ein Erzeugniss der

Natur oder der Kunst. Rhythmische Gliederung des menschlichen Leibes, oder eines mächtigen Gebäudes kann sich nur auf das Maassvolle derselben beziehen, welches räumlich, für das Auge, sich bemerklich macht. Das Gemeinschaftliche dieser Symmetrie mit dem wirklichen Rhythmus beruht nur auf der Zahl; diese allein aber macht weder diesen noch jene aus. Wollte man aber doch zwischen den entgegengesetztesten Künsten eine innere Gemeinsamkeit behaupten, so könnte gesagt werden: die Architektur sei gefrorene, die Musik fliessende Zahl.

Wie aber der Ton erst vom Menschen rein hervorgebracht wird, so auch die betonte Bewegung. Die erste Wahrnehmung derselben erfolgt allerdings durch die äussere Welt vielleicht deutlicher als durch die eigene Bewegung, aber sie zeigt keine klingende, eigentlich rhythmische Bewegung. Der Wind, der in den Bäumen rauscht, und ihre Kronen zeitweilig beugt, — der die Wellen des Meeres an's Ufer treibt, wo sie kommen und gehen in stetem Geplätscher, — der Flügelschlag grösserer Vögel, der schnell vorüberrauscht, — selbst die Bewegung der Vierfüssler, wie besonders der Pferde, deren Galop wiederholt dafür angeführt worden ist, geben weder bestimmte Töne, noch eine regelmässig betonte Bewegung. Es ist das nur ein allererstes Rohmaterial, welches der Mensch seiner Vorstellungswelt einreiht. Erst seine eigne Bewegung oder die von ihm selbst geregelte, z. B. des Rosses, erhält jenen Rhythmus, der seiner umfassenden Willensthätigkeit und ihrer Beleuchtung durch das Bewusstsein entspricht.

Diese Thätigkeit als betonte Bewegung ist eine doppelte. Entweder ist sie auf ein bestimmtes Ziel gerichtet, oder sie ist der blosse Ausdruck einer inneren Erregung. Im ersteren Falle erscheint sie als das gleichmässige Ausschreiten nach dem räumlich Entfernten, oder als die gleichmässige Bearbeitung eines Vorliegenden. Der gleichmässige Gang, der regelmässig wiederholte Schlag erhalten diese Bewegung rein, und es ist in letzterer Beziehung nur auf die Arbeitsweise der Schmiede, das Dreschen der Bauern, das Pfahlrammen u. s. w. hinzuweisen. Selbst Kinder, die spielend z. B. mit einer Gerte auf einen Tisch aufschlagen, wiederholen, wenn sie Lust daran finden, diese Schläge regelmässig.

Ist die Bewegung nicht nach Aussen gerichtet, mehr oder weniger bewussten Zwecken zugewandt, sondern ist sie der leibliche Ausdruck einer Stimmung an und für sich, so wird diese Bewegung, sobald der ganze Körper davon ergriffen erscheint, nicht eine vorwärts gerichtete sein, sondern mehr in lebhaftem Aufspringen und Umdrehen auf derselben Stelle sich zeigen. Sie wird dem Ohr gegenständlich nicht durch den Tritt allein, sondern durch eine gleichzeitige Handbewegung, welche entweder durch Händeschlagen, Fingerschnalzen und dergl. oder durch Anschlagen von Stäbchen u. s. w. die Bewegungen regelt. In diesem Falle aber sowohl als in jenem ersten verbindet das Ohr unwillkürlich die einzelnen Schläge, die es vernimmt, nicht nur nach der regelmässig wiederkehrenden Stärke und Schwäche derselben, sondern diese Schläge erscheinen ihm als die fortgesetzte Betonung eines und desselben Klanges. Am deutlichsten ist dies bemerkbar, wenn der Mensch solche laute Bewegungen vermittelst der eigenen Stimme wiederholt. Dann wird ein bestimmter, wenn auch sehr unreiner Ton laut, und dieser Ton wird nach Art der wiederzugebenden Bewegung in der ihr eigenthümlichen Betonung festgehalten.

So verbindet sich einerseits mit dem Tone die betonte Bewegung, während andererseits die betonte Bewegung in einen allgemeinen Grundton verschmilzt. Man kann daher wohl in Gedanken den Ton von der Bewegung trennen, und dann sprechen vom Tone an und für sich, sowie vom Rhythmus an und für sich, aber offenbar besteht dieses „Aussereinander“ in Wirklichkeit nicht. Es giebt innerhalb der Tonwelt keinen Rhythmus, der tonlos, und eben so wenig einen Ton, der ohne jeglichen Rhythmus wäre, selbst da, wo, wie hier, von den rohesten Elementen die Rede ist.

Wie aber bei diesen ersten Anfängen mit dem Ton die körperliche Bewegung verbunden ist, als lebendiger Ausdruck eines, durch und durch in Bewegung (Schwingung) gerathenen Willens, so verbindet sich damit auch, — der Zusammengehörigkeit von Kopf und Herz gemäss, — das Bewusstsein. Die Vorstellungswelt geht ganz in die Bewegung des Willens ein, und löst sich darin völlig auf, um die besondere Bestimmtheit, die eigenthümliche Beschaffenheit *dieser* Willensbewegung zu kennzeichnen. Der Aus-

druck aber dieser Vorstellungswelt für das Gehör ist die Sprache. Das Wort beleuchtet, so zu sagen, die hervorbrechende Bewegung des Willens, und gesellt sich zu der lauten Betonung, die ihrerseits mit der körperlichen Bewegung übereinstimmt. Nun erst ist der ganze Mensch lautgewordene Bewegung. Wort, Ton, Betonung und körperliche Bewegung kommen in unmittelbarer Gemeinschaft zum Vorschein, um eine besondere Stimmung zum vollkommenen Ausdruck zu bringen. Nicht aber ist das Wort hierbei als das Vorherrschende anzunehmen, sondern die Hauptsache bleibt der klingende Rhythmus, die tönende Bewegung, welche durch das Wort dem Verständniss näher gebracht wird. Daher geht das Wort ein in die Gleichmässigkeit dieser musikalischen Rhythmen; es giebt der Stimmung nur eine bestimmtere Färbung, setzt sie in helleres Licht. Nur muss man sich hüten, unsere von Kindheit an fertig überkommenen musikalischen Vorstellungen in diese Elementarwelt zu übertragen.

Bei der oft bemerkbaren Unzuverlässigkeit der Reisebeschreiber, die sehr häufig ihre heimatlichen Begriffe auf das Fremde übertragen, aber für letzteres wenig Verständniss haben und es daher unterschätzen, muss die Beobachtung der natürlichen Entwicklung in nächster Nähe die fernliegende Erfahrung an ganzen Stämmen die noch auf den ersten Stufen menschlicher Bildung sich befinden, ersetzen. Sie lehrt, dass das ausdrucksfähige Kind, die Stimmungen, die es spielend kundthut, in Bewegungen ausdrückt, die es mit unreinen Tönen begleitet, diese Töne selber aber syllabisch formt. Die beliebtesten Kinderspiele sind solche, wo Wort, Ton und Körperbewegung zusammenfallen; der rohen Rhythmik der letzteren entspricht dann auch der unausgebildete Stimmklang und der mangelhafteste Wortsinn. Aus eigener Erfahrung wissen wir, dass Kinder sich dergleichen selber machen; sie „erfinden“ das ganze Spiel, ändern wohl auch die von den Voreltern überkommenen je nach der Laune des Augenblicks ab.

Mag daher auch zugegeben werden, dass in den Worten einzelner dieser Kinderspiele die Überreste verstümmelter, fast ganz unkenntlich gewordener, uralter mythologischer Anschauungen sich erhalten haben, so ist dies doch keinesweges durchweg der Fall,

und selbst, wo dieser Fall stattfindet, ist eben der kindliche Unsinn, zu dem der Mythos dann geworden ist, nur ein neuer Beweis für die Richtigkeit unserer allgemeinen Auffassung dieser kindlichen Lebensäusserungen. —

Nichts desto weniger ist diese Erscheinung von besonderer Wichtigkeit; sie zeigt uns die rein zeitliche Vorstellung des Tönenden, verbunden mit einem Ausdruck derselben in räumlicher Bewegung, also für das Auge, und zugleich eine Verbindung des Tones mit dem Wort, wodurch die Empfindung einen bestimmtern Sinn, eine „vernünftige“ Motivirung enthält. Die innere Bewegung, welche der Ton wahrnehmen lässt, wird durch äussere noch sichtbarlich veranschaulicht, und durch das Wort verständlich gemacht: der ganze Mensch ist in Bewegung: der Wille, seine gegenständliche Erscheinung und die im Bewusstsein dieses Willens vorhandene Vorstellungswelt. Daher finden wir fast überall, wo von musikalischen Äusserungen in einfachsten Volkszuständen die Rede ist, keine sogenannte reine Musik, d. h. nur rhythmisirte Töne; sondern es werden die besonderen Stimmungen, in denen sich diese Menschen befinden, zugleich ausgedrückt in der Gebehrde, dem betonten Worte oder richtiger in dem wortverbundenen Tone und instrumentalen Klang. Man konnte dies u. A. vor einigen Jahren an einer von einem Engländer durch Europa geführten Kaffern-Gesellschaft sehr gut beobachten; es war eine für gebildete Ohren entsetzliche Musik, die dieselbe machte, aber sie stimmte im Wesentlichen ganz mit Dem überein, was oben von Kindern bemerkt worden ist. Auch im niedern Volksleben ist, selbst noch bei uns nicht allzuselten, diese Gesammtbewegung, wie man es nennen könnte, zu bemerken, zumal bei heitrer, spielender Lust. Das „Amor sass und wollte sich erquicken“ wird auf den grünen Wiesen im Sommer von Dienstmädchen und ihren Genossen selbst in dem kühlen Berlin mit besonderer Lebendigkeit ausgeführt; die böhmischen Volkslieder sind meist zugleich Tänze, und durch einen darin sehr bewanderten Russen lernten wir eine Menge russischer Volksweisen kennen, welche mit lebhaftester Gebehrde verbunden waren. In ähnlicher Weise schreibt 2. Mos. 15, 20. 21.: „Und Mirjam, die Prophetin, Aaron's Schwester, nahm eine Pauke in ihre Hand; und alle

Weiber folgten ihr nach hinaus mit Pauken am Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herren singen; denn er hat eine herrliche That gethan, Mann und Ross hat er in's Meer gestürzt.“ Herodot erwähnt wiederholt gewisser religiöser Festlichkeiten bei den Egyptern, die eine ähnliche Verbindung von Wort, Ton und Geste bezeugen *(hist. lib. II.)*. An die Griechen brauchen wir nur zu erinnern; wer kennte nicht Homer's Beschreibung des achilleischen Schildes, wobei es von der darauf abgebildeten Weinlese heisst *(Ilias.* 18, 565 ff.*)*:

Frohgesinnte Mägdlein und Buben trugen die süsse
Honigfrucht der Reben in wohlgeflochtenen Körben.
Unter ihnen stand ein Knabe mit tönender Lyra,
Lieblich spielend, hell erklangen die bebenden Saiten;
Ihn begleiten Gesang und Jauchzen und tanzende Füsse.

Und weiterhin (v. 587 ff.) beschreibt er den von Hephästos dargestellten Reigen:

Sieh', es tanzten Jünglinge hier und schöne Jungfrauen,
Bei den Händen sich haltend; in feinen Gewanden von Leinwand
Waren die Jungfraun gekleidet; ein feiner schliessender Leibrock,
Welcher glänzte von Oel, bedeckte der Jünglinge Leiber.
Schöne Kränze schmückten die Jungfrauen, goldene Schwerter,
Hangend an silbernen Riemen, zierten der Jünglinge Hüften.
Kreisend liefen sie bald einher mit schwebenden Füssen,
Schnell wie die kreisende Scheib' in den drehenden Händen des Töpfers;
Bald auch liefen sie reihenweise gegen einander.
Dichte Haufen des Volks umstanden den lieblichen Reigen
Hochergötzt; zween wackere Tänzer waren darunter,
Die den Gesang anstimmten, und durch die Reihen sich drehten.

Es wird genügen, durch diese wenigen Beispiele an allgemein Bekanntes erinnert zu haben; genug, dass jede innere Stimmung, sobald sie zum Ausbruch kommt, zunächst und unmittelbar sich in der hier geschilderten Gesammtbewegung äussert, und zwar zugleich auch als eine Bewegung der Gesammtheit; die gemeinsame Lust, gemeinsames Leid brechen hervor, und alle davon erfasst,

lassen dieselben unter entsprechenden Körperbewegungen in wortbeleuchteter Betonung laut werden.

So wären wir wieder angekommen bei jenen Vorstellungen, welche nicht zum Kleinsten Zarlino zu so hohem Lobe der Tonkunst begeisterten.

Und damit sei es genug.

ANHANG.

[illegible] Menschen [illegible] entsprechenden Körperbewegungen in wort-[illegible] [illegible] laut werden.

So wären wir wieder angekommen bei jenen Vorstellungen, welche nicht zum Kleinsten Zarlino zu so hohem Lobe der Tonkunst begeisterten.

Und damit sei es genug.

ANHANG.

Nachträge zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper.

Die Hamburger Theater-Chronik enthielt im Jahre 1855 einen Aufsatz über Händel's Hamburger Aufenthalt, worin u. A. die Behauptung aufgestellt wurde, dass die auf der Hamburger Stadtbibliothek befindliche Mattheson'sche Sammlung von Hamburger Operntexten bei weitem vollständiger sei, als die in Weimar vorhandene. Da ich bei der Abfassung meiner Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper (Berlin, Schlesinger 1855) ausser den in Berlin vorhandenen Textsammlungen, vorzugsweise auch die Weimarsche, welche für die vollständigste galt, benutzt hatte, so war mir diese Angabe ebenso interressant als unangenehm überraschend. Darnach musste ich annehmen, dass mir ein nicht unwesentliches Material entgangen, und namentlich das ausführliche Verzeichniss der im Hamburger Opernhause gegebenen Stücke, welches den Schluss meines Buches bildet, unvollständig geblieben sei. Ein mehrtägiger Aufenthalt in Hamburg bot mir bald darauf Gelegenheit, über diese Frage in's Reine zu kommen. Als ich bei meinem ersten Besuch der Hamburger Stadtbibliothek die Mattheson'sche Operntextsammlung zu sehen wünschte, schien die Antwort: dieselbe betrage zwanzig Bände, meine Besorgniss zu rechtfertigen, und nicht ohne eigenthümliche Zaghaftigkeit begann ich die ersten vier Bände, welche mir zunächst gebracht wurden, zu untersuchen. Hatte jedoch schon der verhältnissmässig geringe äussere Umfang der einzelnen Bände dazu beigetragen, die Zahl „zwanzig" ihrer ausserordentlichen Schrecknisse zu entkleiden, so ergab die nähere Besichtigung alsbald, dass die ersten vier Bände durchaus nicht mehr enthielten als die in meinem Verzeichniss von Nr. 1 bis 68 angeführten Stücke. Die Durchsicht der folgenden Bände ergab jedoch noch ganz andere Resultate:

Die chronologische Folge, in welcher die Operntexte der ersten Bände zusammen gebunden sind, erstreckt sich nur bis Band X., welcher

mit dem Astarto vom Jahre 1721 (Nr. 171 meines Verzeichnisses) schliesst. Diese enthalten schlechterdings nicht ein Stück, welches sich nicht in der Weimarschen Sammlung die bis zum Jahre 1728 reicht, vorfände; sind aber insofern viel mangelhafter als diese letztere, als der V. Band, welcher Texte aus dem Jahre 1696—1700 (Nr. 69—85 meines Verzeichnisses) enthielt, verloren gegangen ist. Die nachfolgenden Bände enthalten zum Theil Dubletten, zum Theil auch, manchmal mit Berücksichtigung der Chronologie, spätere Operntexte, jedoch keineswegs sämmtliche Stücke, die ich namhaft gemacht, und deren Texte mir theils in der Weimarschen, theils in der als Ganzes allerdings sehr unvollständigen Berliner Sammlung vorgelegen hat.

Es ist hiermit festgestellt, dass die Mattheson'sche Sammlung, selbst wenn der V. Band noch vorhanden wäre, keineswegs der Weimarschen Sammlung überlegen ist; dass es ferner eine vollständige Sammlung der zu Hamburg von 1678 — 1738 aufgeführten musikalischen Dramen nicht giebt, dass die Weimarsche und Berliner Sammlung sich gegenseitig ergänzen, und dass somit das von mir gegebene Verzeichniss wahrscheinlich für alle Zeiten seine Richtigkeit behalten wird.

Das einzige Neue, was ich in der Mattheson'schen Sammlung gefunden habe, sind zwei kleine Vorspiele, welche einzelnen Festvorstellungen vorhergingen, und da es keine selbstständigen Stücke, sondern nur gelegentliche Introductionen sind, gar nicht in die Waagschaale fallen können. Das eine dieser Vorspiele fällt in's Jahr 1725 und führt folgenden Titel:

„*Prologus* zur höchst glückseeligen Verbindung *Ludovici XV.* mit der Prinzessin *Maria.*“ Auf Befehl des französischen Gesandten *de Poussin.* Text von Prätorius, Musik von Telemann. 7 Seiten 4⁰. Es befindet sich im VI. Band der Mattheson'schen Sammlung und ging jedenfalls der unter Nr. 200 von mir angeführten Oper *Tamerlan* voran, wobei bereits bemerkt ist: „Vor dieser Oper wurde ein Prologus auf die k. franz. Vermählung gemacht. Die Musik desselben war von Telemann, die Worte von Herrn Prätorius.“

Das andere Vorspiel ging der im Jahre 1730 aufgeführten Oper: Margaretha, Königin von Castilien (Nr. 234 meines Verzeichnisses) voran, befindet sich im IX. Bande der Mattheson'schen Sammlung und führt den Titel: „Die Glückseeligkeit des Russischen Kaiserthums zur Krönung Anna Iwanowna.“ Hamburg 1730. 4⁰.

Erweist sich somit die Eingangs angeführte Bemerkung der Hamburger Chronik als unbegründet, so gilt ziemlich dasselbe von der eben daselbst zu findenden Mittheilung, dass die Mattheson'sche Sammlung schätzbare handschriftliche Notizen enthalte. Diese wenigen Notizen enthalten fast nichts, was nicht bereits bekannt wäre; das einzig Erwähnenswerthe daraus ist, dass bei dem „angenehmen Betrug oder der Carneval von Venedig“ aus dem Jahre 1707 (120 meines Verzeichnisses) und bei Heliates und

Olympia aus dem Jahre 1709 ausser Keiser auch „Graubner“ (Graupner) als Mitcomponist genannt wird. Hierauf ist um so weniger Gewicht zu legen, als die Partitur beider Werke nirgends mehr zu finden sein möchte.

Was die Texte aus der Zeit der ersten stehenden deutschen Oper betrifft, so dürfte demnach eine Vermehrung oder Ergänzung des von mir benutzten und genannten Materials kaum noch zu erwarten sein. — Auch sonstige gedruckte oder handschriftliche Quellen, welche meine Darstellung wesentlich verändern könnten, werden sehr schwer zu finden sein; einige ganz unbedeutende Dinge, wie z. B. eine pöbelhafte Schrift Hunold's gegen Feind: „Der wegen der Almira abgestriegelte Homilius. Gedruckt im Jahre 1705,“ habe ich nicht erst erwähnt, da dadurch nur der Ballast des Widerlichen vermehrt worden wäre.

Möglich dagegen und sehr wünschenswerth wäre es, wenn noch mehr musikalische Werke aufgefunden werden könnten, als mir bisher bekannt geworden sind. Soviel bis jetzt bekannt ist, existiren aber von den für die Hamburger Oper geschriebenen Partituren, die einzigen Ueberreste in der Berliner Königlichen Bibliothek, und weder in Hamburg noch sonst wo findet sich eine hierher gehörige Partitur. Herr v. Winterfeld muss nach einem handschriftlichen Verzeichniss seiner Musikalien, die Ariadne besessen haben, aber in seinem Nachlass ist dieselbe nicht gefunden worden. Ungleich wichtiger aber wäre es, da Keiser uns doch im Ganzen ziemlich genau bekannt geworden ist, wenn namentlich einige in die vorkeisersche Zeit gehörige Partituren, besonders von Theile, Strungk oder Förtsch entdeckt würden. Von diesen Werken ist bekanntlich in Partitur nie etwas gedruckt worden. Die einzigen gedruckten Sachen aus dieser ersten Zeit der Hamburger Oper sind die Arien aus vier Opern von Francke. Bei Abfassung meines Buches hatte ich dieselben nicht zu Gesicht bekommen können, jedoch die Vermuthung ausgesprochen, dass dies nur Clavierauszüge nach damaliger Art, d. h. die Singstimme mit begleitender Bassstimme, sein möchten. Ich habe nun neuerdings diese vier Werke vor Augen gehabt und gefunden, dass die von mir S. 26 und 27 meines Werkes gegebenen Andeutungen sowohl über die Beschaffenheit der Francke'schen gegedruckten Arien als über den Charakter der damaligen Musik überhaupt, dadurch völlig bestätigt werden. Die gedruckten Arien Francke's sind aus den Singspielen Aeneas, Vespasian, Diocletian und Cara Mustapha. Der in Hamburg besorgte Druck ist sehr sauber, aber nur Cara Mustapha ist ein eigentlicher Clavierauszug, nur diesem ist eine bezifferte Bassstimme beigegeben; die Arien aus den drei andern Opern entbehren sogar dieser Grundlage und enthalten nichts als die Melodieen. Der allgemeine Charakter dieser Gesänge ist der eines lyrischen Ausdruckes, welcher vielmehr liedmässig, als dramatisch ist. Coloraturen finden sich häufig, jedoch sind dieselben ungemein einförmig, während die melodische Erfindung

selbst nicht ohne Reiz erscheint. Einzelne Arien haben bis sechs Verse, und diese so durchaus liedförmige Behandlung gilt auch von den Arien *a due*, welche entweder nur aus einfachen zweistimmigen Melodien oder kleinen Imitationen bestehen. Bemerkenswerth ist allenfalls in Cara Mustapha eine Bass-Arie (Nr. 20.): „Wer seinem Feind an's Herze greift", welche sich im Umfang zweier Octaven (vom Contra *C* an) bewegt, und ebendaselbst Nr. 34. eine Bass-Arie, welche der zweitheiligen Arienform sich annähert.

Der Titel der einzelnen Werke lautet:

1) „Arien aus dem Singspiel Aeneas, gesetzt von Johann Wolffgang Francken C. M. und gedruckt von Georg Rebelein. In Verlegung des Authoris. Hamburg, den 4. December 1680."

Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich Folgendes:

„An den Leser. Dass folgende Arien endlich auch zum Druck befördert worden, ist keine andere Ursache, als das Verlangen unterschiedlicher Liebhaber zu vergnügen. Findest Du nun etwas darinnen, so Dir ansteht, soll es mich freuen. Siehest Du aber einiges, das Dir missfällt, so verbessere es selbst, und gedenke, dass ich als ein Mensch, bei zumal gehabter weniger Zeit, leichtlich irren können. Gehab Dich wohl."

2) Vespasian. Titel wie bei Aeneas, 1681 erschienen. Im Ganzen 48 Arien.

3) Diocletian. Wie oben. Hamburg, den 24. Februar 1682. Enthält 38 Arien auf 20 Blättern.

4) Arien aus den beiden Opern von dem erhöhten und bestürzten Cara Mustapha, türkischem Grossvezier, in die Musik gebracht von Joh. Wolffg. Francken C. M. und verlegt von Samuel Königen Buchhändlern. Hamburg, 1686. Enthält auf 54 Blättern 51 Arien mit beziffertem Basse.

In diesen vier Werken finden sich Bass-, Tenor-, Alt- und Sopran-Arien; bei den ersten dreien sind nicht einmal Taktstriche angewandt.

Endlich sei es mir erlaubt, einen bei der Correctur des Buches stehen gebliebenen Druckfehler zu berichten. P. 68. und 70. ist nämlich bei Erwähnung des römischen Aprilfestes, welches p. 188 mit Recht Feind zugeschrieben wird, fälschlich der Name König gesetzt worden. Es ist demnach p. 68, letzte Zeile statt: „Dieser König" zu lesen „Feind", und ebenso muss es p. 70, Zeile 22 von oben heissen: „Das Aeusserste jedoch war, wie gesagt, Feind (nicht wie da steht „König") vorbehalten."

Von Keiser's Kirchencompositionen ist vielleicht noch Einiges aufzufinden mit Hülfe einer Angabe von König. Dieser giebt in seinen Gedichten an, dass Keiser u. A. folgende von ihm verfasste Texte in Musik gesetzt habe:

1) *Serenata* den 21. u. 24. Febr. 1711 bei Gelegenheit des gewöhnlichen Petri-Mahls: „die gekrönte Würdigkeit".

2) „Die stillen Klagen der Elbe“; zur Begehung des gewöhnlichen Matthäi-Mahls.

3) „Sieg der Tugend, oder Herkules auf dem Scheidewege.“ In einem mus. Conc. 1713.

4) „Die Stärke der Liebe“, bei einer Vermählung, in einem Dialoge, nach einer schon zuvor verfertigten Musik des Herrn Keiser eingerichtet.

5) „Thränen unter dem Kreutze Jesu.“ In einem *Oratorio*, in der stillen Woche aufgeführt. 1711.

6) Brautmesse aus dem 23. Psalm. In einem *Oratorio*. Die christliche Hoffnung, das geistliche Vertrauen und der himmlische Seelenschatz treten darin auf.

Das von mir früher nicht erwähnte Oratorium: Der siegende David, dessen Inhalt Winterfeld im dritten Theile seines Evang. Kirchen-Gesanges mittheilt, ist von W. leider so behandelt worden, dass man keine völlig entsprechende Vorstellung des Werkes erhält. Allerdings rührt dasselbe von Keiser her, — ehe ich es selbst gesehen, schien mir die Sache zweifelhaft, — aber statt der Mittheilung des Chorales aus demselben, wäre es ungleich charakteristischer und belehrender zugleich gewesen, wenn W. mindestens eines der von ihm übrigens hochbelobten Recitative hätte abdrucken lassen, d. h. correct, was freilich im Allgemeinen nicht immer seine Sache gewesen ist. Diese Recitative sind namentlich in den betrachtenden Theilen nicht nur vortrefflich declamirt, sondern tragen neben der, Keiser eigenthümlichen Weichheit und Anmuth auch eine rührende, man möchte sagen, weibliche Frömmigkeit an sich.

Es dürfte daher von Werth sein, dieselben aus der Anlage näher kennen zu lernen. Das Recitativ der „gläubigen Seele“ folgt unmittelbar nach einem Freundschaftsduett zwischen David und Jonathan; das Recitativ der „Gottliebenden Seele“ schliesst sich an den verfehlten Speerwurf Saul's an, und leitet den Schluss des Werkes ein. — (Siehe die Noten-Beilage.)

Ueber die, bezüglich der Zulassung von Opern überhaupt von den Universitäten Rostock und Wittenberg verlangten Gutachten ist S. 21 das Wichtigste nach zuverlässigen Angaben beigebracht. Diese Angaben stützen sich auf die Schrift von Schott: „Vier Bedenken von Opern. 1693.“ die ich aber selbst, trotz aller Mühe, bisher nicht habe zu Gesicht bekommen können. Mittlerweile hat sich jedoch noch eine andere Quelle gefunden, welche jener Gutachten in anderer Weise gedenkt, und als eine interessante Ergänzung des bereits Gegebenen mitgetheilt zu werden verdient. Im Jahre 1696 hatte nämlich der Gymnasial-Rector Gottfried Vockerod zu Gotha ein Programm über die Musik drucken lassen, in welchem derselbe den Schülern die römischen Kaiser Caligula, Claudius und Nero als abschreckende Beispiele hinstellte. In welchem Sinne, ergiebt sich aus den

drei Reden, welche er von einzelnen Schülern bei der betreffenden Schulfeierlichkeit halten liess:

„*Primus de Caligulae prava institutione, sive inconsulta intemperatae mentis emendatione per scenicas canendi saltandique artes; — Alter de Claudii paedagogismo, sive immodico litterarum inutilium studio, quo ineptus et ad res gerendas inhabilis factus est; — Postremus de Nerone insano musicarum exercitationum et ludorum amore everso.*

Aus dem Programme selber, welches eine oberflächliche Compilation von einzelnen Stellen aus Suetonius und Tacitus enthält, wird zur Charakteristik der Ansichten des Rectors die nachstehende Stelle genügen:

„*Quem enim non pigeat, qui verae et solidae magnorum gloriae favet, summum principem inter actores scenicos fidibus et voce canere, servis musicis familiariter misceri, in citharoedorum album recipi, per Italiam Graeciamque certamina musica celebrare, inter certandum turpi aemulatione accendi, trepidare et ignobilem victoriam solicite ambire, iis denique studiis aetatem traducere et deformare maiestatem, ad quae nec honestior quisquam ex privatis hominibus animum applicare, plerique metu mendicitatis et necessitate rei familiaris impelli potius, quam accedere solent?*“

Dieser plumpe Angriff erregte Aufsehen und Unwillen zugleich. Johann Christoph Lorber, kaiserl. gekrönter Poet und fürstl. sachsen-weimarscher Hofadvocat, Verfasser eines Lobgedichtes auf die Musik (Lob der edlen Musik. Weimar, 1696.) veröffentlichte alsbald eine „Verteidigung der edlen Musik wieder einen angemassten Musik-Verächter aussgefertiget“ (1697. Weimar.) Seine Vertheidigung ist, gerade so wie jenes Gedicht, ausserordentlich langweilig, aber S. 18 bis 24 wird darin der Auslassungen der theologischen und juristischen Fakultäten von Wittenberg und Rostock ausführlich gedacht. Da die damaligen Theologen und Juristen offenbar den Standpunkt der damals Gebildetsten vertreten, wird die Mittheilung ihrer Ansichten nach Lorber's Auszug ein dauernderes Interesse in Anspruch nehmen können. Er schreibt:

„Nun dünkt mir fast, es werde unser Musik-Schänder in seinem Urgrunde und handgreiflichen groben Irtuhm überführet worden sein, und etwan zu seiner Ausflucht dieses noch einwenden, dass er nur die Theatralische Komödien- und Opern-Musik verstehe, angesehen er *ludorum scenicorum*, der Komödien und Opern unterschiedlichmahl gedenket. Wiewohl nun sein ganzer unnüzer Discurs insgemein die Musik anfichtet, keines weges aber von dem sonderbahren Gebrauche oder Missbrauche derselben redet, so soll ihm doch zu gefallen, und weil er insonderheit *scenicas canendi saltandique artes* mit einem unzeitigen Katonianischen Eifer verbannen will, kürzlich offenbahret werden, was er vielleicht noch nicht gesehen oder gehöret hat. Es entstund nehmlich über den so genannten Opern und musikalischen Komödien und Sing-Spielen, oder wie sie unser Musik-Feind in Lateinischer Sprache

nennet, *ludis, et artibus canendi saltandique scenicis*, als dieselben in einer berühmten Ansee-Stad eingeführet wurden, ein Zweifel, ob man solche Sing-Spiele oder Opern bei Kristen mit gutem Gewissen und ohne Sünde aufführen könne. Damit nun hierin desto sicherer und gewissenhafter verfahren würde, liess sich Adrianus Warsenius bei der theologischen Facultät zu Wittenberg darüber informiren, und erhielt am 30. Dec. 1687 nachfolgende Antwort:

Anlangend die erste Frage: Ob es an sich ein sündhaft Werk sei, solche Sing-Spiele zu präsentiren, oder dieselben zu hören und zu schauen? so geben wir hierauf Nein zur Antwort. 1. *propter defectum interdicti*, weil solche Sing-Spiele nirgends in Gottes Wort verbothen, denn wir mögen das *interdictum divinum* betrachten, so wohl *immediate* als *mediate*, *respectu Magistratus ordinarii*, so will sich hier, so viel die Sing-Spiele an- und für sich selbst betrift, kein Verboth finden. Denn *quoad interdictum immediatum* wird sich kein Verboth, weder im Alten noch im Neuen Testamente, antreffen lassen, in welchem alle oder dergleichen Sing-Spiele an und für sich selbst *simpliciter* verbothen wären; denn wenn sie solten schlechter Dings verbothen sein, so könnte kein Kayser, König oder Fürst dergleichen Sing-Spieler mit ordentlichen Bestallungen versehen; es könten solche Personen auch gar keinen Beruf haben, die Sing-Spiele könten mit gutem Gewissen an keinem Hof, in keiner christlichen Republic geduldet oder verstattet werden, sie könten auch gar zu keiner Zeit, auch um keiner Ursache willen angestellet werden. Es ist aber bekannt, dass an grosser Herren Höfen und volkreichen Städten, auch in wohlbestalten Regimentern das *contrarium* geschehe; da wir keinesweges alle die hohe Potentaten, oder ihre bestalte Sing-Spieler, vielweniger aber die Zuhörer und Zuschauer verdammen können, noch sollen. 2. *propter naturam peccati*, denn die Sünde ist das Unrecht, *ἡ ἁμαρτία ἐξιν ἡ ἀνομία*, 1. Joh. 3. v. 4. Was an und für sich selbst soll ein sündhaftes Werk sein, dass muss den heiligen zehn Geboten Gottes zu wider sein, es muss sein eine *παρανομία*, eine Uebertretung, 2. Petr. 2. v. 16. da ein Gebot Gottes würklich mit dem Werk übertreten wird; das wird aber von den Sing-Spielen nicht erwiesen werden können, dass sie für sich selbst nichts anders als Uebertretung des Gesetzes Gottes sein solten. Zwar wenn sie in *concreto*, oder in dem sündhaften *subjecto* betrachtet werden, so können sich viele sündhafte Werke und Uebertretungen, so wohl bei den Sing-Spielen, als bey den Zuhörern und Zuschauern finden, aber an und für sich selbst sollen sie nicht für ein sündhaftes Werk gehalten werden, und zwar 3. *propter naturam objecti*, weil die Sing-Spiele nichts anders seien, als gewisse Geschichte oder Gedichte, so mit Singen, auf gewisse Ahrt und Weise, Kunst- und erbaulich denen Menschen zur Lust und Ergözung, auch zum Nuz und Besserung fürgestellet werden. Wir könten solches weitläuftiger *Jure Divino*, *Naturali*, *Gentium*, *Ecclesiastico* und *Civili* erweisen,

dass solche Sing-Spiele an und für sich selbst in ihren eigenen Schranken, nach allen diesen Rechten zulässig, und an sich für kein sündhaftes Werk gehalten werden solten, halten es aber für unnöthig. Was derohalben sündhaftes an denselben verspühret wird, solches rühret her nicht von dem *objecto* oder Werk an sich selbst, sondern von dem *subjecto*, weil entweder die Sing-Spieler, oder aber die Zuschauer und Zuhörer, oder andere, so damit zu thun haben, solchen sündhaften Zustand veruhrsachen. 4. *propter objecti οἰκονομίαν*, denn das Sing-Spielen seinem eigenen Nahmen nach bestehet theils in Spielen, theils in Singen. Wenn nun dieses Sing-Spielen an und für sich selbst solte ein sündhaftes Werk oder Wesen sein, so müste dieser sündhafte Ubelstand entweder aus dem Spielen, oder aus dem Singen, oder aus deren Zusammenfügung seinen Uhrsprung nehmen. Es ist aber bekandt, dass die *ludi scenici*, Comödien, Tragödien oder andere dergleichen Spiele an und für sich selbst keine Sünde sein, auch dafür an und für sich selbst nicht können noch sollen gehalten werden, weil sie nichts anders sein, als lebhafte Tugend- und Laster-Spiegel, jene zu thun, diese zu lassen: Sie sein lebende Lehr- und Lebens-Fürstellungen, daraus wir in Lehr und Leben können unterrichtet werden: Es sein lebendige Exempel-Bücher, in welchen wir sehen und hören können, welche Tugend-Exempel wir folgen, und welche Laster-Exempel wir fliehen sollen; Es sein *viva Gymnasia, viva auditoria, viva ἀσκητήρια*, und was sie hin und wieder für schöne Nahmen führen, wenn sie in ihrem eigenen Zustande, und nüzlichen Gebrauch gelassen werden. Vielweniger aber können solche Spiele des Singens wegen für ein sündhaftes Werk an und für sich selbst gehalten werden, massen die Singe-Kunst eine von den herrlichsten, angenehmsten und nuzbahrsten Künsten des menschlichen Verstandes und Lebens ist, welche bei Hohen und Niedrigen, bei Grossen und Kleinen, bei Reichen und Armen, allezeit in dem fürtreflichsten Ruf und Ruhm gestanden, daher das Singen in Christlichen Dingen uns hin und wieder *in veteri et novo testamento* nicht nur aufs beste recommendiret, sondern auch ernstlich anbefohlen wird. Wenn nun solche Sing-Spiele nach keiner ihrer wesentlichen Stücke, weder nach dem *materiali* oder dem Spielen, noch nach dem *formali* oder nach dem Singen, an und für sich selbst keine Sünde sein, oder in Sünde bestehen, so kan ja ein iedweder leicht erachten, dass auch die Sing-Spiele in ihrem völligen Wesen nicht können noch sollen vor sündhaftige Werke gehalten werden. 5. *propter praxin Dei*, denn weil dergleichen *actus Comici* nichts anders sein, als nüzliche Lehr- und Lebens-Fürstellungen, daraus die Zuhörer und Zuschauer sollen erbauet werden, da eine Person bald in eines Königes, bald in eines edlen Herrn, bald in eines Hauss-Vaters, in eines Hirten, in eines Bauern oder Säemanns Habit und Leben öffentlich fürgestellet wird, so finden wir ja dass GOtt der HERR selbst durch solche Fürstellungen in seinem Worte sich aufgeführet. Matth. 22. v. 1. Luc. 19. v. 12. Matth. 20. v. 1. Psalm 23. v. 1. Matth. 13. Luc. 8. etc. Welche

Fürstellungen keines weges etwas sündliches an sich haben, und dahero so wohl mit Worten in den Predigten, als auch auf andere Ahrt und Weise können an- und weitläuftig ausgeführet werden. Es ist auch bekandt, dass der Heil. Geist nicht allein GOtt den HERRN in gewissen Fürstellungen aufführe, sondern da werden bald Engel bald Menschen, so bald böse als gute, so bald Sodom und Gomorrha, als Zion und Jerusalem, auch die Heiden selbst präsentiret, bald werden wir in die Grass- und Blumen-Gärten, bald in die Baumschulen, bald in die Fisch- Vögel- und wilde Thier-Comödien und repräsentationen oder Fürstellungen eingeführet, und zwar ohn alle Sünde, zu unserer Erbauung, und was dergleichen mehr weitläuftig ausgeführet werden könte, da es auch heisset: *Dei praxis nostra praxis.* Wenn wir solchen sündlosen und untadelhaften Fürstellungen des grossen GOttes nachahrten, können dergleichen Aufzüge und *Comicæ praesentationes* oder *actiones* ohne alle Sünde vorgenommen werden. Dahero die spielende Fürstellungen oder fürstellende Spiele an und für sich keine sündhafte Werke sein. 6. *propter praxin Christi,* denn der ewige Sohn GOTTES hat ja seine Lust gehabt, seine wunderbahre Spiele, so wohl im Alten als Neuen Testament, bei den Menschen-Kindern sich auf allerhand Ahrten zu präsentiren und allerlei Habit und Personen an sich zu nehmen, wie solches der weise Salomo *Prov.* 8 *v.* 30 *et* 31 insgemein an ihm rühmet, und hin und wieder in der Heil. Schrift solche Special-Fürstellungen auf- und eingeführet werden, welche wir hier anzuziehen unnöthig erachten. Man siehet aber daraus, dass die lebendige *repraesentationes* und Fürstellungen einer Person unter vielen andern angenommenen Personen zu nüzlicher Erbauung des Nächsten an und für sich keine Sünde sein. Und was wollen wir solches weitläuftiger ausführen? Es ist die grosse weite Welt nichts anders als eine *Comoedia,* darinnen ohn unterlass theils die uralte Creaturen, Sonne, Mond und Sterne, theils andere auch neue Creaturen aufgeführet, und zu unserer *observation*, *imitation* und *correction* uns allensammt präsentiret und fürgestellet werden. Alle Tage, wenn wir aufstehen und unsere Augen aufthun, gehen wir in das grosse Comödianten-Hauss, und wären wir glückselig, wenn wir eine iede Creatur und ihr Wesen wohl observirten, eine iede in ihrem rechtschaffenen und von GOtt geordneten natürlichen Lauf recht beobachteten, auch den rechten von dem Schöpfer abgezielten Zweck zu seinen Ehren, der Welt und Creaturen besten, und unserm eigenen Wohlstand erreichen könten, *etc. ubi tandem concluditur.* Also können ja solche Comödiantische Fürstellungen an und für sich, auch in ihrem rechtmässigen Gebrauch, von verständigen Leuten für sündliche Werke nicht gehalten werden.

Mit diesem stimmte die Juristische Facultät daselbst eben auf Warsenii Frage in nachfolgendem Unterricht-Urtel in Jenner 1688 folgender massen überein: So mag weder die *repraesentation* solcher Singspiele, noch das Anhören und Zuschauen derselben für ein wieder die Göttliche und

Weltliche Rechte streitendes Werk gehalten werden. *Item.* So sein solche Sing-Spiele vor indifferente und zulässige Ergötzungen billig zu halten, welche an einem der Augspurgischen *Confession* zugethanen Ohrt ohne Aergerniss und Verlezung der Religion, als welche die Policeyen nicht aufhebet, gar wohl gedultet und verstattet werden können.

So ist auch die Theologische und Juristische Facultät zu Rostok dissfals in einem *Informat*, so am 14 Sept. 1687 ergangen, mit den vorigen zusammen in gleicher Meinung, massen sie unter andern diese Worte sagen: Es bleiben solche Sing-Spiele ein *adiaphorum*, ja sein auch zuweilen sehr nützlich, um vom Gesöffe und andern unziemlichen Zeitvertreibungen die wollüstigen Gemühter ab, und zu einer geziemenden ehrbaren Ergözlichkeit zu bringen, die zugleich ihnen zu einer guten Unterrichtung des Lebens diene, wie bekandt ist, dass auch die Schau-Spiele darzu dienlich sein.“

Der zweite Kämpe, der öffentlich gegen Vockerod auftrat, war der fürstl. weissenfelssche Concert-Meister Johann Bähr (Beer). Im Jahre 1697 erschien von ihm:

„*Ursus murmurat*, das ist: Klar und deutlicher Beweis, welcher gestalten Herr Gottfried Vockerod, *Rector* des *Gymnasii Illustris* zu Gotha, In seinem den 10 Augusti des abgewichenen 1696sten Jahres herausgegebenen (nunmehr verteutscht beigefügten) *Programmate*, der *Music*, und *per consequens* denen von derselben dependirenden zu viel gethan. Alles nach den *Principiis* der *Philosophiæ*, mit gesunden Vernunfft-Schlüssen in die Form gezogen, und ohne gedoppelten *Contrapunct* erweisslich abgelehnet, auch zu besserer Untersuchung der Sache, jedermänniglich vor Augen gelegt durch Johann Bähren, Hoch-Fürstl. Sächss. Weissenfelsischen Concert-Meister, von St. Georgen aus Ober-Oesterreich. Weimar.“

Das war ein gelehrter, gebildeter Musiker, der mit landesüblicher Grobheit und gutem Humor den Rector auf's Korn nahm. War er doch auch in Wirklichkeit ein guter Schütze. Er zeigt dabei nicht nur seine Fertigkeit im Latein, ganz besonders thut er sich auch auf seine Philosophie, d. h. auf seine Fertigkeit im *Syllogismus* etwas zu gute. Der Theil seiner Schrift, in welcher er insbesondere die Oper vertheidigt, — derselbe genügt zugleich vollständig, um den ganzen Mann kennen zu lernen, — lautet:

„Weil aber vermuthlich von dem Herrn *Rectore* das *Studium musicum Principis*, nicht *in totum*, sondern nur *in tantum*, verworffen worden, dann keine so grausame Finsterniss wird über sein Clima gefallen seyn, sondern nur so fern er *inter actores Scenicos*, das ist: Operen, Comödien, und dergleichen musicirt, singet, geigt und tantzet, wie sein Latein lautet, als wollen wir das Haupt-Argument anatomiren, ihm das Wasser besehen, und alsdann sagen, ob der Hund am Hühnerbein oder an dem Gänse-Flügel erstickt sey. Wer nicht studirt hat, der geh auf die Seiten, ich schiesse Salve, platze mir bey Leibe keiner hinten nach!

Was dem *Caligulae*, *Claudio* und *Neroni* geschadet hat, das schadet allen Fürsten. Nun hat das Musiciren, Tantzen und die Lust-Spiele *Caligulae*, *Claudio* und *Neroni* geschadet, *ergo* schadet musiciren, tantzen und die Lust-Spiele allen Fürsten.

Nego maiorem. Der Vorspruch ist nicht nach dem Leipziger Fuss gemüntzet. Dann, *a particulari ad universale non valet Consequentia.* Von einem Fürsten auf alle schlüssen, ist in der Philosophie verbothen. *Nocuit etiam Neroni gladius, quo se interfecit,* heisst auf Teutsch: Es hat dem *Neroni* auch der Degen geschadet, womit er sich umgebracht hat. *Ergo,* legt das Gewehr ab, O ihr Monarchen, hängt Mäntel auf die Schultern, wie der Herr *Rector*, und ziehet aus dem Land, ihr Schwerdtfeger. Da habt ihrs nun! Seht was der Herr *Rector* zu Gotha vor ein Zeug-Hauss aufrichten kann. Lacht wacker!

Nego porro maiorem, ich gebe noch einmahl Feur. *Non enim statim nocet aliis Principibus*, *quod nocuit Neroni*, *Claudio*, *vel Caligulae.* Es ist nicht stracks andern Fürsten schädlich, was *Neroni* oder einem unter diesen schädlich gewesen. *Ratio: Quia iam alii sunt ludi scenici, quam tunc temporis.* Dann jetzt werden weit andere Comödien gespielt, als dazumahl. Es ist zu wissen, dass man dazumahl in denen Schau-Spielen nackend getantzet hat. Wo hat der Herr *Rector* jemahls auf einem *Theatro* einen *hominem Platonicum* gesehen? Dazumahl haben sie wahrhafftig und nicht *ficte* denen heydnischen Göttern (als da seyn, *Mars*, *Cupido*, *Venus*, und der ehrliche *Vizzli Puzli*) geopffert. Dazumahl sagten sie: *Non est turpe adolescentulum scortari*, wie *Terentius* spricht, (mag es um Aergerniss willen nicht verteutschen) geschieht dann dieses jetziger Zeiten auch so? Wessen Ohr hat ein solches gehört? Wessen Aug hat ein solches gesehen? *Ecce! Distingue inter tempora*, *rem et modum et concordabunt Scripturae!* Der Zucker-Wastel ist in Prag gehangen worden, *ergo* ist der Zucker-Beck zu Stuhl-Weissenburg auch ein Hencker-mässiger Mausskopff. Lacht wacker. *Nam duo dum faciunt idem*, *non est idem.*

Ich läugne auch noch darzu *Minorem.* Dass nehmlich das Singen, Tantzen und dergleichen sey die Ursach gewesen der Tyranney. *Nullatenus,* durchaus nicht. *Non enim sequitur: Causa causae est etiam causa causati. Quia musica non est causa influens in Tyrannidem.* Dass er und andere Tyrannen gewesen, kam nicht von der Music, sondern von seiner bösen Natur her, von seiner Hoffart, *Pertinacia, Inobedientia, Luxuria,* blutiger Rachgier, Zorn und dergleichen. *Cajus ob filtrum erat furiosus*, *teste Josepho,* zu Teutsch, *Cajus* hatte einen Liebes-Trank empfangen, (ich lobe mir Karsdorffer Bier davor) dadurch ist er rasend worden. Da liegt der Hund begraben, und nicht in den Violin-Futterall.

Ist nun wegen des Missbrauchs die Music, das Tantzen und die Schau-Spiele zu vermeiden, so müssen *per paritatem qualitatis* auch die Schulen und *Gymnasia* gemieden werden, *idque ob accidens*, *quia quandoque sunt*

seminaria malorum. Dann in denen Schulen geht sehr viel Unkraut auf. Wie nun der Herr Rector seine Schule defendiren wird, so defendire ich die Music, und wird er in seiner Ration zugleich die meinige, wie eine Braut auf dem Tantz herum führen, und ein Welsches *Saltarello per uno Violino piccolo* abtantzen.

Sollen die Schulen, *quod non facile feret Author*, nicht abgeschafft werden. Nun so sollst auch, du meine Music, O du auserwehlte Tochter *Mercurii*, feste stehen bleiben, wie die zwei Abgesandten, von welchen der überaus sinnreiche Jesuit *Casparus Knittel, in Conc. Dominic.* meldet, dass sie auf der Brücken zu Prag um der Präcedenz willen einen gantzen Tag unbeweglich gegen einander gestanden, und allen Vorübergehenden grosses Gelächter verursacht haben.

Sollte man die Drückerei abschaffen, *quia obscoena quandoque imprimuntur*, weil man den ehrlichen Eulenspiegel und andere Zoten drücket? *Nego per utramque Philosophiæ mensuram.* Solle man den Wein abschaffen, *quia facit ebrium*, weil er toll macht? *Nego per totum.* Soll man sich von der Ehe enthalten, weil darinnen, wie *Bellarminus* lächerlich argumentiret, viel Eifersucht vorgehet? *Nego per totum.* Soll man sich von *Frontiniac* enthalten, weil er, nach der Lehre etlicher *Medicorum*, das Geblüt entzünden kann? *Nego per totum.* Vielmehr soll mir ein Glass eingeschenkt und des Herrn *Rectoris* gute Gesundheit, auch ferneres glückliches Wohlergehen, getruncken werden, *Prosit!* ein Halbes, *nam, medium tenuere beati.*

Was aber die *Ludos Scenicos* anbetrifft, davon wollen wir des sehr berühmten Strassburgischen *Theologi*, Herrn *D. Danhauers* Meynung in *Christeide* anher setzen. *Attendite. DEUS ipse consecravit Dramata et ludos scenicos. Apocalypsis est Dramma. Ibi immixet se inter actores scenicos Principum Princeps Christus. Theatrum est mundus, nec deformat maiestatem. Tragœdia est Apocalypsis, sive funestus exitus hostium Ecclesiæ, interscenia musica faciunt Angeli c.* 12. *Persona principalis est Ecclesia, Diabolus est morio, Christi simia.* Auf teutsch: Gott selbst hat die Schau-Spiele geheiliget. Die heimliche Offenbarung *S. Johannis* ist eine Opera oder Commödie. Dort mischet sich unter die Agenten der Fürst aller Fürsten, Christus. Der Schau-Platz ist die Welt, und benimmt der Majestät Gottes nichts. Die Offenbarung an sich selbst ist eine *Tragœdia* oder ein trauriger Ausgang aller Feinde der Christlichen Kirchen. Die musikalischen Neben-Spiele werden von denen Engeln in 12 Capitel gemacht. Die Haupt-Person ist die Kirche. Der Teuffel ist Monsieur Pickel-häring, oder Jean Potagé, welcher Christo alles nachäffet. So viel von dieser Verherrlichung, welche der berühmte Strassburgische *Theologus* an die Hand giebt.

Wir wollen aber *minori ad maius*, das ist, von den hölzern zu den steinern Bänken, und von *Danhauero* zu *Lutherum* gehen, der hält das Büchlein *Judith, Tobiæ* und *Hiob* vor eitel Comödien.

Was soll ich aber hier viel Kramantzens machen? Wahrhaftig die Schau-Spiele sein lebendige Exempel der Tugenden und Laster. *Exempla autem fortius movent quam præcepta,* spricht Herr Vockerod selbsten im *Programmate* p. 3. Das heisst auf teutsch: Die Exempel bewegen mehr, als die Gebot.

Dicis: Est collusio cum Ethnicis. Sprichstu, man liegt mit denen Heyden unter einer Decke, es heisse: Meidet allen bösen Schein, wie Paulus vermahnet. So antworte ich: *In se non est collusio cum Ethnicis, sed collusio cum Jobo, Tobia et Judith.* Wir spielen nicht mit denen Heyden, sondern mit Tobia, mit Job, mit Judith, und mit der Offenbarung Johannis, das seynd verstandenermassen auch Comödien, will gern sehen, wer an dieser *Coloratur* etwas zu tadeln finde?

Weiter im Text. Ihrer viele missbrauchen die Worte: Was nicht aus dem Glauben geht, ist Sünde: Singen, Tantzen, Comödienspielen geht nicht aus dem Glauben, *ergo* haben die Venetianer die Insul *Moream* eingenommen.

Diesen Spruch nehmen sie *ad Rom.* 14 und machen sich damit so mausig, wie jener Capitän mit seinen 3 Soldaten ins Glied, hinten und forn kein Mann.

Respondeo ad rem formaliter. Ich antworte also: In das Phasan-Haus spatzieren gehen, geht auch nicht aus dem Glauben, *ergo* darff man dorten nicht auf das Bänklein steigen und das herrliche Lied wie der Schmaragd im Golde u. s. w. à 4 *Bassi* absingen: aber *ad Rom.* zu antworten: So will geschweigen, dass daselbst Glauben nicht heisse, glauben an Christum, sondern *concernire animi certitudinem in rebus adiaphoris,* welches tapfere *Interpretes* aus dem Context darthun, nur dem Cardinal *Bellarmino,* welcher *L. V. lib. Arb. C.* 10 diese Auslegung so gern haben, und den zuversichtlichen Glauben an Christum gantz ausgeschlossen wissen wollte, nicht die Brücke zu treten, und der klaren Folgerei nicht Gewalt anzuthun, so mag's, sage ich, wegfallen, muss aber hingegen nicht flugs gelten, dass musiciren, Commödien und Operen aufführen, weder aus dem Glauben folgen, noch dabei stehen könnten, und solcher Handlungen Interessenten den Glauben verlieren, sich aus der Gnade GOttes setzen, und in dessen Gerichte fallen müssen. Denn das ist eben die Braut, darum wir tantzen, Herr Rector, die ich mir eher aus der Hand nicht nehmen und abschwatzen lasse, bis sie mir, ihrem Verlobten, durch's Ehe-Recht abgesprochen wird. Matz, blass den Sack an, der Beer will tantzen.

Dann im Prediger Salomon finde ich: Tantzen hat seine Zeit. *Ecce! Approbat, non culpat,* was sagt der Herr Rector dazu? Ich distinguire ferner, *inter nimium et modicum. Neronem* haben die *ludi scenici* nicht *in se* ärger gemacht, sondern weil er sie *NB.* zu viel und *NB. NB.* allein tractirt. Es war sein *Ἔργον,* sein Handwerk gleichsam, und nicht seine Erquickung. *Item,* er liesse Laster spielen, dazu er Lust hatte. Dieses alles reimt sich

auf unsere *scenas*, wie eine Katz auf eine Hopffenstang, oder wie ein Fuchsschwanz zu einem Glocken-Klöpel.

Dicis: Sprichst du! *Cajum teste Suetonio, nimis ludos scenicos appetiisse, Cajus* habe allzusehr die Schau-Spiele geliebt: *Respondeo:* Ich antworte: *Vitetur ergo nimius appetitus, non moderatus*, man solle das allzusehr, allzusehr, allzusehr, und nicht das billige fliehen. *Ne quid nimis. Omne nimium vertitur in vitium*, auch die überflüssige Artzeney kann zum Gifft werden. Könte auch wohl, wann ich Lust zum liederlichen Zancken hätte, des *Suetonii* Authorität läugnen, wolte gern sehen, wer einen Eyd über seiner unbetrüglichen Warheit thun, oder einen *Canonicum* aus ihm machen wolte?

Und was will man viel Gepimpele, Gepampele von der Music machen? *Musica non tollit vigorem*, wie das *Programma* lautet, *sed auget.* Die Music schadet den Königen nicht allein nicht, sondern hilfft ihnen und stärket sie. *Quare hoc?* Warum dieses? *Scriptum est*, es steht geschrieben, dass, als David vor dem König Saul auf seiner Harffe spielete, wurde es besser mit ihm. O, last uns alle auf der Harffe schlagen, so wird es dem Satan gehen, als hätte er Franckfurter Pillen gefressen.

Dicis: Sprichst du: In Schau-Spielen seynd viel Liebes-Sachen: *Distinguo inter eorum* modicam præsentationem et immodicam, cum approbatione et improbatione.* Ich defendire alles *in abstracto*, nicht alles *in concreto. Etiam in Cantico canticorum* wird viel von Liebes-Sachen gelesen. Denen Reinen ist alles rein, denen Sauer-Töpffen schmeckt alles mit Essig gekocht. Was lieset man nicht von Thamars, Dinae und Bathseba Liebs-Geschichten? *Scandalum est acceptum, non datum*, da steckt der Knoten, und nicht zu Wien im Jungfrau-Gässel.

Distinguo ferner *inter Saltationem lascivam et recreatoriam.* Hätte mancher Tantzen gelernt, gienge er auf der Gasse nicht daher, gleich als wären ihm seine Beine aus einem Fiedel-Bogen geschnitzt worden, daran die Waden scheinen rebellisch zu werden, wie die Malcontenten in Ungarn.

Ultro, quod Princeps, dass ein Fürst, *personam servi*, die Gestalt eines Knechtes, *rusticique* und eines Bauerns, *induit*, nachahme *per se non est impium*, ist an sich selbsten nicht verdammlich. Hört ihr Herren und last euch sagen: *Scriptum est*, es steht geschrieben *in Pentetev.* dass niemand ein Weibliches Kleid anziehe. Nehmlich *NB.* wann es *libidinis, deceptionis, proditionis, cædis causa* geschieht. Solche *intentiones* passiren nicht auf dem *Theatro. Ergo.* Christus zog sich an als ein Gärtner, was sagt der Herr *Rector* hierzu? David stellte sich, *ut stultus*, wie ein Narr, so, dass er auch mit dem Mund geiferte. 1 *Sam*, 2. *Quare hoc?* Warum dieses? Sein *finis sive Ratio intentionis* war gut. *Ergo omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci. Interpone tuis etc.* Will es nicht gar ausschreiben, dann denen *Scholasticis* seyn dergleichen Sachen nur schlechte Kratz-Bürsten, und so gemein, wie die Bayrischen Schindel-Nägel im Stärtzen-Bach zu Regenspurg.

Mein lieber Herr Vockerod, grosse Herren, grosse Sorgen, *ergo recreant se. Est humilitas, condescensio in adiaphonis, si se immiscunt saltantibus. Facit ad exercitium corporis, ad situm corporis. August. L.* 2 *de Musica: Sapientis est, interdum animum a seriis revocare.* Ein Kluger greift unterweilen nach der Fiedel, (schlägt aber den Fiedel-Bogen niemanden um den Kopff.) *Baldiunus in Cas. Conscient. consentit.* Warum will dann der Herr Rector zu Gotha keine Capriollen machen?

Ferner: *Usus ludorum scenicorum est Geographicus, inde discitur Geographia antiqua. Est Politicus, quando Reges et eorum regimen præsentatur. Est usus bellicus, si eventus belli sistuntur. Est Moralis, si virtutes et vitia describuntur. Est Historicus, si historia ecclesiastica vel profana exhibetur. Summa: Scandalum est acceptum non datum.* Zu besserer Erklärung dieses Passus *audiamus Lutherum,* was derselbe vom Tantz enhält *Tom.* 4. *Jén. Germ. f.* 133. steht also geschrieben: Weil Tantzen auf der Welt Brauch ist, des jungen Volckes, so es züchtig, ohne schandbare Wort oder Gebärde nur zur Freude geschicht, ist NB. nicht zu verdammen, denn ein Christ lässt der Welt ihr Recht-dass nicht die hoffärtigen Heiligen so balde Sünder daraus machen, wenn manns NB. nur nicht in Missbrauch bringt. Matz, blass den Sack noch einmal an, der Beer will wieder tanzten.

So viel habe in aller Kürtze zur Haupt-Sache antworten wollen, weil ich im gantzen *Schediasmate* dieses eintzige *Argumentum prægnans* gefunden, welches nicht aus Göttlicher, sondern Heydnischer Schrift wider Christliche Fürsten und *Musicos* angebracht, aber nunmehr genugsam ist zerfilzet, umgeworffen, und gehollsigt worden.


Ich will aber den Herrn Rectorem einer Mühe zu überheben, mich selbsten noch mit einem Argument impugniren, und nach der Lehre meines seel. *Præceptoris,* des berühmten *D.* Schertzers, meinem Antagonisten in den Stegereiff helfen. Dann bin ich ein Bähr, und ungewohnt, so wohl andere, als auch mir selber den Fuchsschwantz zu streichen. Schlüsse demnach also: Wer die Heydnischen Götter anrufft, der handelt nicht als Christ. Auf deren Operen, Commödien und anderen Schau-Spielen, ruffen die *Actores scenici* Heydnische Götter an, *ergo* handeln sie nicht als Christen. Wer nicht handelt als ein Christ, der hat den Glauben verläugnet: wer den Glauben verläugnet, ist ein Mameluck: wer ein Mameluck ist, hat sich des ewigen Lebens nicht zu getrösten, *ergo* kann ein *Actor scenicus*, welcher die Heydnischen Götter anrufft, nicht seelig werden.

Respondes breviter et bene: Ich antworte kurtz und gut, *limitando maiorem,* mit gewisser Umschränckung der ersten Proposition, also: Wer die Heydnischen Götter *instatu Confessionis* von Grund des Hertzens anrufft, der handelt nicht als Christ: Auf eine solche Restriction wird die *minor* schwindsüchtig, kriegt *Attritin ungam*, ist caduc, wie ein eingefallen Spital, und ist nichts nütze dazu. Dann ist es wohl zu behalten, dass, indem der *Actor scenicus* agirt, es die Bewandniss mit ihm habe, wie mit dem Auge.

Oculus enim, dum videt, non agit, sed patitur, dann, indem das Auge siehet, so thut es nichts, sondern es leidet, ist also die gantze Sache nicht *in activa*, sondern *in passiva qualitate* zu attendiren. Der *Actor*, indem er spricht: *O Jupiter! O Mercuri! O Dido! O Glauce! etc.* So thut er erstlich eine Sache, nicht *in statu Confessionis,* das ist, eine Handlung des Glaubens, mit nichten, sondern er ist in einer Handlung ausser dem Glaubens-Bekäntniss begriffen. *Secundo:* So ist er vielmehr ein Vorbild dessen, welcher in seiner Heydnischen Blindheit solche Helffer und lahme *Auxiliatores* gesucht hat, und leidet also mehr, als er wirklich thut. Dann wer etwas thut, was er nicht will, der hat nach meiner Philosophie mehr gelitten als gethan. Thut nun ein solcher *Actor scenicus* nicht, was er thut, wie spricht man dann, er handle nicht als ein Christ? Ich explicire mich ferner wegen des *majoris* also: Dass zu unterscheiden sei: *Inter materias tractatas et tractandas*, unter denen Materien, die zu handeln und nicht zu handeln seynd. Wäre freilich nicht zu loben, wann mancher Componist mehr Fleiss anwendete, auf dem *Theatro* die Ohren zu kützeln, als in der Kirche die Hertzen zur Andacht aufzumuntern, wie sich dann vergangener Jahre in Italien ein so grausames Unwesen erhoben, dass der Papst ein sonderliches *Interdictum* wider die Componisten affigiren lassen, damit der *Stylus Theatralis* von dem Gottes-Dienst abgesondert bliebe: und wäre zu wünschen, Herr Vockerod hätte hier die Sache nicht an sich selbst, so *nude* und *simpliciter*, sondern *secundum quid*, angegriffen, solcher gestalten wollte niemals wider ihn, sondern mit ihme zugleich geschrieben, und den Schuh-Zwecken in den rechten Leisten geschlagen, auch *propriissime* gesagt baben, wie man den Katzen die Schellen anhängen solle? Indessen präsumirt nur ein Unchrist von christlichen Potentaten, dass sie unchristl. Schau-Spiele aufführen lassen, und seynd etliche *Decisa regulativa* von Universitäten vorhanden, welche *e diametro* wider diejenige gehen, welche Operen, Comödien, *nude considerirt*, verbiethen wollen. Ist auch nicht *sufficient*, wann man sagen wollte, Herr Vockerod hätte es nur *in abusu* gemeynet, *Ratio*, weil von dem *abusu* im gantzen *Programmate* kein *Jota* zu finden. Es liegt auch das meiste an dem, wie mans expresse versteht, und nicht wie man es *implicite* meynet. Denn solcher gestalten kann man auch den Teuffel zu einen Engel machen.“

Auch ein Rector Joh. Christ. Wenzel zu Altenburg soll ein lateinisches Programm gegen seinen Herrn Collegen geschrieben haben. Jedenfalls hört aber hier das allgemeine Interesse des Streites auf. Denn beendet war derselbe durch jene Schriften nicht, Vockerod und Bähr schrieben noch mehrere Streitschriften und selbst die Universität zu Giessen wurde veranlasst, ihre Bedenken über diesen Gegenstand zu äussern. Die genaueren bibliographischen Angaben hierüber finden sich bei Forkel, Allg. Literatur der Musik S. 480 u. 481.

Druck von J. Draeger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin, Adlerstr. 9.



Berlin J. Guttentag.



Druck v. Jänicke, Berlin.

Von Bach bis Wagner.
Zur Geschichte der Musik

von

A. Reissmann.

gr. 8vo. Geh. 27 Sgr.

Der

übermässige Dreiklang.

Von

C. F. Weitzmann.

4to. Geh. 20 Sgr.

Geschichte

des

Septimen-Akkordes

von

C. F. Weitzmann.

4to. Geh. 15 Sgr.

Verlag von **R. Gärtner** in Berlin:

Meyerbeer's Prophet
als Kunstwerk

beurtheilt

von

E. O. Lindner,
Dr. phil.

Geh. 8vo. $2^1/_2$ Bogen. Preis $7^1/_2$ Sgr.

So eben erschienen:

G. E. Lessing.

Sein Leben und seine Werke

von

Adolf Stahr.

Classiker-Ausgabe.

Dritte Auflage.

2 Bände in 12vo. Geh. 2 Thaler.

Bilder aus dem Alterthume.

von

Adolf Stahr.

Tiberius.

Gr. 8vo. Geh. 2 Thlr.

Lessing's

Nathan der Weise.

Ein Vortrag

von

David Friedrich Strauss.

8vo. Geh. 15 Sgr.

Schiller

in seinem Verhältniss zur Wissenschaft

dargestellt

von

Carl Twesten.

8vo. Geh. 25 Sgr.

Druck von J. Draeger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin, Adlerstr. 9.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lindner, Ernst Otto,

Zur Tonkunst Abhandlungen

Berlin 1864

Mus.th. 2023
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598922-0